



La différenciation de l'écriture chez Marguerite Duras

Mirei Seki

► To cite this version:

Mirei Seki. La différenciation de l'écriture chez Marguerite Duras. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2011. Français. NNT : 2011PA030205 . tel-01334940

HAL Id: tel-01334940

<https://theses.hal.science/tel-01334940>

Submitted on 21 Jun 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3
ÉCOLE DOCTORALE

Thèse de doctorat

Discipline : Littérature française

ED 120 : Littérature française et comparée

EA 4400 : Écritures de la modernité, littérature et sciences humaines

Mirei SEKI

**LA DIFFÉRENCIATION DE
L'ÉCRITURE CHEZ MARGUERITE
DURAS**

Thèse dirigée par Madame Mireille CALLE-GRUBER

Soutenue le 6 décembre 2011

Jury :

Mme. CALLE-GRUBER Mireille, professeur à l'université Sorbonne nouvelle-Paris 3

Mme. DIDIER Béatrice, professeur à l'École normale supérieure et directrice du département
littératures et langages

M. BESSIÈRE Jean, professeur à l'université Sorbonne nouvelle-Paris 3

Mme DUGAST-PORTE Francine, professeur émérité à l'université de Rennes 2

Résumé — La Différenciation de l'écriture durassienne

Chaque texte de Marguerite Duras nous amène à la rencontre d'une insaisissabilité qui réside dans toutes ses œuvres. Celles-ci, sans dériver d'un simple art romanesque ayant pour but l'élaboration de l'écriture, débouchent sur une différenciation narratologique, figurative ou imaginaire.

Dans la première partie, nous analysons la différenciation romanesque temporelle. L'imprévisibilité nous dévoile un temps perturbé qui doit se modifier selon son propre mécanisme de différenciation : l'intemporalité narrative.

Cette remise en question de la chronologie nous conduit au problème de la bordure textuelle en tant que lieu de collision entre deux éléments opposés, tels que l'oubli et la mémoire. Nous analysons dans la deuxième partie cette ambivalence spatiale qui joue un rôle primordial, en tant que source de la différenciation propre à la création durassienne.

La différenciation opère également dans les rapports qu'entretiennent les personnages. Produit par le dérapage des mots, l'échec de communication en altère les figures. Dans la troisième partie, nous examinons la présence d'autrui, lequel, dans ses images successives, échappe constamment à l'identification ou à l'unification qui lui donnerait un soi substantiel. La recherche de l'altérité ne porte pas uniquement sur autrui, mais se retourne sur nous-mêmes, parce qu'elle se prolonge à travers l'expérience de l'autre à l'intérieur du soi.

La différenciation interroge ainsi la subjectivité des lecteurs eux-mêmes. La lecture d'une œuvre de Duras n'est pas un processus soumis à une progression rationnelle, superficielle, mais un approfondissement menant à une exploration de l'intime.

Mots clés : [Marguerite Duras, littérature française, différenciation, écriture]

Abstract — Differentiation in Works of Marguerite Duras

In all of Marguerite Duras' works, we encounter an impossibility of comprehension. Duras did not write for the sake of developing her art ; her works display a narrative, figurative and imaginative differentiation.

In the first section of this essay, we analyse chronological differentiation in her novels. The unpredictable chronology, due to the mechanism of differentiation, results in a narrative without a clear time line.

In the second section, the problem of textual ambiguity, that is, the intersection of opposites, such as memory and oblivion, is discussed. We analyse the role which this ambiguity plays as a source of differentiation in Duras' work.

In the third section, we examine the role of differentiation in the relationships between characters. The inadequacy of words leads to misunderstanding, and alienation. Because of miscommunication, characters are unable to determine the essential personality or identity of others. Our misunderstanding of others affects not only our relationships with them, but also our understanding of ourselves on a personal level.

Differentiation plays an important role in the subjective experience of the reader. Reading Duras' work is not a process of understanding a superficial, logical progression, but a deep exploration of oneself.

Keywords : [Marguerite Duras, French literature, differentiation, writing]

Remerciements à ma directrice de thèse, Madame Mireille Calle-Gruber, qui a supervisé mes recherches au fil des ans, suite à ma participation, dès 1999, à son cours intitulé «Femmes créatrices». Sa rigueur méthodologique, alliée à la bienveillance dont elle entoure les participants, m'a procuré l'expérience inoubliable d'une quête intellectuelle collective. De par cette expérience, elle est devenue pour moi non seulement une directrice de thèse, mais également un guide dont la philosophie, littéraire, intellectuelle, féminine, maternelle, professionnelle, créatrice et humaine, m'a profondément inspirée. Tout cela m'a influencée dans ce travail de longue haleine et m'a permis de le mener ainsi à son terme. Mes remerciements vont également à Madame Béatrice Didier, pour tout ce qu'elle nous a dévoilé ou expliqué au sujet de l'«écriture féminine»(J'ai eu la chance d'assister à ses colloques, organisés à l'université Paris VIII où avaient commencé mes recherches en France). Je remercie Monsieur Jean Bessière qui, très tôt, a favorisé l'ouverture des études durassiennes. Je tiens à remercier Mamade Francine Dugast-Porte pour sa présence lors de ma soutenance après des correspondances si généreuses et si chaleureuses.

Sommaire

<u>INTRODUCTION</u>	9
<u>PREMIÈRE PARTIE : La différenciation chronologique narrative et l'intemporalité dans l'œuvre de Marguerite Duras</u>	15
<u>Premier chapitre : La différenciation chronologique textuelle</u>	16
<i>1.1 Le temps répétitif</i>	16
<i>1.2 Le temps spiral</i>	21
<i>1.3 Le temps prolongé</i>	26
<i>1.4 La différenciation narrative</i>	29
<i>1.5 Le dérangement narratif</i>	32
<u>Deuxième chapitre : La lacune temporelle</u>	35
<i>2.1 Le temps perdu</i>	35
<i>2.2 La survie du passé</i>	41
<i>2.3 La survivance de la mémoire oubliée</i>	46
<u>Troisième chapitre : L'intemporalité narrative</u>	53
<i>3.1 Le temps reconstruit</i>	53
<i>3.2 La mémoire déformante</i>	62
<i>3.3 Le temps créé</i>	69
<u>Quatrième chapitre : La perte spatio-temporelle</u>	74
<i>4.1 La double image de la mer</i>	74
<i>4.2 L'écriture de la mer</i>	81
<i>4.3 L'espace et le temps impossibles</i>	86
<u>Cinquième chapitre : L'intemporalité de l'écriture</u>	90
<i>5.1 L'effacement de la bordure spatio-temporelle</i>	90
<i>5.2 La différenciation et l'écriture</i>	98

<u>DEUXIÈME PARTIE : Le trou dans l'écriture — bordure d'où surgit la différenciation propre à la création durassienne</u>	103
<u>Premier chapitre : Le lieu du dérangement</u>	104
<i>1.1 Les figures regardant et regardée</i>	114
<i>1.2 La perte de vue</i>	111
<i>1.3 L'aveuglement des yeux bleus</i>	112
<i>1.4 Le lieu de la rupture</i>	116
<i>1.5 La visibilité et l'invisibilité</i>	123
<u>Deuxième chapitre : La visualisation retardée de la différenciation</u>	129
<i>2.1 L'absence de l'image</i>	129
<i>2.2 La présence invisible</i>	138
<i>2.3 La bordure entre le visible et l'invisible</i>	144
<u>Troisième chapitre : Le trou de l'écriture</u>	151
<i>3.1 Le « mot-trou »</i>	151
<i>3.2 La bordure textuelle</i>	157
<i>3.3 L'évolution du trou</i>	163
<u>Quatrième chapitre : La prolifération de la différenciation</u>	166
<i>4.1 La pluralité universelle</i>	166
<i>4.2 Les voix polyphoniques</i>	173
<i>4.3 La multiplicité interne</i>	176
<u>TROISIÈME PARTIE : La différenciation des rapports entre les personnages</u>	189
<u>Premier chapitre : L'altérité complètement autre</u>	190
<i>1.1 La présence de l'autre</i>	190
<i>1.2 L'altérité durassienne</i>	193

<i>1.3 L'infinité d'autrui</i>	200
<i>1.4 L'extériorité d'autrui</i>	205
<u>Deuxième chapitre : La communauté durassienne</u>	212
<i>2.1 La communauté des autres</i>	212
<i>2.2 La communauté non-commune</i>	217
<i>2.3 La communauté différenciée</i>	222
<i>2.4 La communauté différenciatrice</i>	228
<u>Troisième chapitre : L'écriture de la différenciation</u>	233
<i>3.1 Les histoires différentes</i>	233
<i>3.2 La différenciation des personnages</i>	236
<i>3.3 L'impersonnalité des figures</i>	240
<u>Quatrième chapitre : L'ouverture de l'écriture</u>	247
<i>4.1 L'alternance des personnages</i>	247
<i>4.2 L'ouverture des personnages</i>	251
<i>4.3 L'écriture de l'universalité</i>	259
<i>4.4 La narratologie universelle</i>	261
<u>CONCLUSION</u>	267
<u>SIGLES ET ABRÉVIATIONS</u>	275
<u>BIBLIOGRAPHIE</u>	276

*La différenciation de l'écriture chez
Marguerite Duras*

INTRODUCTION

Les textes de Marguerite Duras nous amènent à la rencontre d'une insaisissabilité qui réside dans toutes ses œuvres littéraires ou cinématographiques. La difficulté qu'entraîne ce caractère imperceptible est qu'on ne le clarifie pas et qu'il demeure tel quel jusqu'à la fin de chaque écrit. Démunie de diégèse claire, d'arrière-plan explicite, avec des personnages indéterminés, l'ambiguïté textuelle nous empêche de saisir l'œuvre dans sa totalité. En tant que lecteurs, nous sommes entraînés par une sorte de rupture avec le texte, au cours de la lecture, par manque d'information explicative narrative et, ainsi, tout simplement absorbés par plusieurs images pittoresques successives, créées par la force d'une écriture « poétique coulante ». Aucun fil d'Ariane ne se présente distinctement, un fleuve d'images se déverse, un kaléidoscope tourne sans interruption. Les personnages durassiens sont évoqués scène par scène et racontent des morceaux de leur histoire, si tant est qu'une histoire existe dans les textes de Duras. Il s'agit, dans la lecture, du dérapage des mots qui, malgré leur rôle de transmission communicative du point de vue linguistique, n'offrent aucun renseignement au niveau narratif. L'écriture durassienne ne sert pas à une construction du récit en tant que royaume solide, mais elle va et vient selon les fluctuations du vocabulaire ou de la phrase. Nous rencontrons l'impossibilité absolue de tout connaître sur ses ouvrages, autrement dit, d'une forte présence de l'incompréhensibilité. L'auteur nous frustre à force de ne pas réussir à saisir l'histoire principale, et cela parce que l'intrigue fait défaut et que l'excès d'images flue et reflue. Dans la lecture durassienne, le plus important n'est pas de connaître les figures ou les histoires en construisant tous les puzzles coupés et dispersés dans les textes, mais de se contenter de ce non-savoir ou, plus exactement, d'accepter cette ignorance en recherchant l'intention de l'auteur qui prend soin de ménager l'imprécision de ses écrits. Perdu dans une narration indécise, l'esprit du lecteur n'échappe pas à l'inconnaissance perpétuelle.

Pourtant ce n'est pas uniquement nous, les lecteurs, qui sommes placés dans cette

disposition du non-savoir. Les figures durassiennes, elles aussi, peinent à se connaître les unes les autres. Incapables de s'approcher de l'autre, par la vue ou par le dialogue, elles sont obligées de garder indéfiniment leurs distances. Cependant, cela ne veut pas dire que l'indifférence domine dans leurs relations. Leur éloignement mutuel, sans remède, s'accompagne d'une grande inquiétude, produit de l'incertitude et de l'incompréhension. L'inaccessibilité des autres personnages les laisse dans une indécision constante. Les figures durassiennes n'arrivent pas à bien saisir l'autre, encore que celui-ci, tout en existant indépendamment d'elles, garde tout de même des relations minimales. Cette dualité vaut aussi pour le rapport entre le lecteur et le texte, car aucun moyen ne permet d'améliorer cette situation étrange et qui, à la lettre, embarrasse la lecture. C'est parce que l'écriture glisse juste au moment de sa saisie. Tout comme en fuyant, les textes se déforment dès que nous nous approchons au cœur de la compréhension du récit. Or, juste avant la saisie, il s'effondre parce qu'il ne reste plus ce qu'il était durant sa lecture. En commençant la lecture d'une phrase, nous échouons toujours avant de parvenir, car elle se déforme en parallèle avec la démarche de la lecture. La phrase évolue intrinsèquement sans aucune considération pour nous les lecteurs. Une cristallisation différentielle proprement durassienne s'avère, dans son ouvrage, tout à fait autonome. Cette spécificité durassienne, déjà présente dans le premier texte, *Les Impudents*, est devenue de plus en plus marquée à partir du cycle indien¹. Jean Pierrot, par exemple, souligne cette tendance

¹ D'après la recherche biographique d'ADLER Laure, on sait maintenant que Duras a écrit un livre colonialiste, *L'Empire français*, avec Philippe Roques, avant *Les Impudents*. « Duras voyait dans le *Barrage* le roman de la dénonciation du capitalisme, le procès d'un système colonial qu'elle avait su pourtant vanter dix ans auparavant dans son tout premier livre, *L'Empire français*, publié sous son nom de Donnadiou avec Philippe Roques. Elle reniera ce tout premier livre écrit à l'âge de vingt-six ans lorsqu'elle était chef de bureau au Ministère des Colonies et collaboratrice de George Mandel ; elle le fera même disparaître de toutes ses bibliographies » (*Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 1998, rééd, coll. livre de poche, Paris, Gallimard, 2000, p. 94). Cependant, puisque Duras refuse de le mettre dans sa bibliographie, on ne le compte pas parmi ses œuvres. Ce n'est pas uniquement parce que l'on respecte son choix, mais également parce que *L'Empire français* nous intéresse très peu du point de vue de la différenciation littéraire.

à propos du texte *L'Amour*, dans une critique portant sur la stylistique de l'écriture :

L'impression d'insolite et d'étrangeté se trouve encore renforcée par l'écriture même du texte. Poussant jusqu'au bout la cure d'amaigrissement que, nous l'avons vu, elle fait subir au récit, Marguerite Duras privilégie une écriture de plus en plus elliptique. Le décor, nous l'avons dit, n'est présent que par la reprise obsessionnelle d'un petit nombre de détails. La concision extrême des dialogues accentue encore le caractère énigmatique qui vient de la nature des relations qu'ils semblent impliquer et du mystère des personnages.²

Les éléments textuels tels que le personnage ou l'intrigue apportent peu d'éclaircissement pour la compréhension des romans de Duras, où la narration est coupée sans arrêt par le « blanc ». Souvent employé, celui-ci s'avère important non seulement par sa fréquence, mais également par sa fonction interruptrice du rythme au cours de la lecture. Contribuant à opacifier le texte, le blanc durassien peut être interprété comme une intervention récurrente du renouvellement, une permanente déformation. Le floutage des éléments romanesques renforce une ré-apparition des mêmes mots, des mêmes phrases ou encore des mêmes textes. Mireille Calle-Gruber souligne ainsi l'opacité textuelle durassienne, lieu de la remise à neuf par la différenciation de l'écriture.

Lieu de l'omission, le récit devient aussi lieu d'émissions parallèles qui accentuent le brouillage entre les personnages et leurs discours [...].³

Le caractère non explicite et non explicatif, répandu notamment parmi les écrivains du Nouveau Roman, se distingue chez Duras, du fait qu'elle est attirée moins par la structure narrative et textuelle, que par l'acte de narrer des récits obsédants et donc répétés comme ceux d'Anne-Marie Stretter ou ceux de la Mère⁴. Tendant à délaissé une

² PIERROT Jean, *Marguerite Duras*, Paris, Corti, 1986, p242.

³ CALLE-GRUBER Mireille, *L'Effet-fiction de l'illusion romanesque*, Paris, A. G. Nizet, 1989, p. 65.

⁴ Je me réfère à des textes comme *Un Barrage contre le Pacifique*, *L'Amant* ou *L'Amant de la Chine du*

construction narratologique selon une focalisation psychologique, l'écrivain persiste plutôt dans l'indécision en quelque sorte, aspect récurrent du rapport au monde et du savoir qui lui permet de garder une certaine distance vis-à-vis de son œuvre. Le texte durassien, renonçant à la convention fonctionnelle, qui consiste à entrer au cœur du personnage ou à dérouler un arrière-plan fixe afin de mieux se faire comprendre, démontre ainsi une existence insaisissable tracée dans des éléments indéfinis et, enfin, l'autonomie du texte elle-même. C'est parce que les textes durassiens ne dérivent pas d'un simple art romanesque qui a pour but l'élaboration de l'écriture, mais débouchent sur une différenciation narratologique, figurative ou imaginaire par le moyen de l'écrit. Chez notre écrivain, l'écriture ne s'impose donc pas comme son dernier objectif à atteindre, mais elle reste pour lui un outil indispensable, permettant la différenciation de son point de vue sur le roman, le cinéma, l'art et parfois sur la politique, sur l'histoire des êtres humains, enfin sur le monde. Vivant la période la plus difficile des deux guerres mondiales, Marguerite Duras, tout comme ses contemporains Levinas ou Blanchot, affronte dans ses ouvrages l'effondrement historiquement décisif, et cela moyennant l'élaboration d'un imaginaire original. Si le monde romanesque durassien recherche intrinsèquement sa propre différenciation, c'est parce qu'il tend à s'ouvrir jusqu'à son blanchissement même et prépare le lieu d'une renaissance, la sienne et celle de la littérature. Le texte peut comporter un territoire non encore exploité, tout en laissant la force de différenciation dans le texte. Elle lui donne la possibilité de différer d'elle-même au fur et à mesure de sa survie après la mort de l'auteur. Le texte demeure des années ou des siècles, survit par-delà le renouvellement des lecteurs. Il leur apparaît convenable pour leur époque malgré sa constance superficielle grâce à son autre qualité, la souplesse dans la différenciation immanente. L'insaisissabilité durassienne n'empêche donc pas l'échec

total de la compréhension textuelle, mais elle nous engage dans une éternelle poursuite vers d'autres lectures rendues possibles par le glissement textuel. Nous observerons que cette capacité virtuelle de l'évolution provient des œuvres durassiennes elles-mêmes. Les éléments romanesques ainsi ne se présentent pas stables et uniques chez Duras. Noëlle Carruggi commente cette spécificité stylistique de la façon suivante :

La trajectoire linéaire d'un récit et d'un personnage fait place à un brouillage de pistes à l'intérieur duquel évoluent des personnages insaisissables.⁵

Sur un fond incertain mais libre, les figures peuvent également modifier leur propre caractère sous prétexte de leur insaisissabilité. La lecture de Marguerite Duras nous sert donc comme d'un lieu de rencontre avec cette permanente évolution, autrement dit une confrontation avec la différenciation de l'écriture durassienne qui paraît à plusieurs niveaux, stylistique, narratologique, philosophique, interhumain etc.⁶ La taciturnité de son œuvre présente non seulement l'opacité de cet indécidable suspendu de la compréhension diégétique, mais aussi le mécanisme et le résultat de différenciation de l'ensemble des textes, comme nous le verrons. En analysant une distance qui crée l'indécidabilité et l'insaisissabilité, nous aimerions mettre en évidence la source de l'inspiration de Marguerite Duras et, enfin, arriver à toucher au cœur d'une compréhension profonde dans la problématique de l'écriture durassienne.

⁵CARRUGGI Noëlle, *Une Expérience intérieure*, New York, Peter Lang Publishing, 1995, p.3.

⁶James Williams constate que Duras aborde premièrement la réflexion à propos d'autrui dans le texte journalistique *Outside* plutôt que dans les textes romanesques (*The point of no return : chiastic adventures between self and other in Les Mains négatives and Au-delà des parages dans Duras lectures plurielles*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, sous la direction de RODGERS Catherine et UDRIS Raynalle. « Duras's works concern with the other was first properly formalized, in fact, not in her fiction but in her first published collection of journalism, *Outside* [...] »(p. 74.). Il me semble cependant que le problème de l'altérité se présente dès son premier roman *Les Impudents*, Paris, Gallimard, 1943.

PREMIÈRE PARTIE

*La différenciation chronologique narrative et
l'intemporalité dans l'œuvre de Marguerite Duras*

Premier chapitre : *La différenciation chronologique textuelle*

1.1 *Le temps répétitif*

La différenciation textuelle durassienne se présente de plusieurs façons en plus de l'indécidabilité des éléments romanesques, l'imprécision des figures, le flou des intrigues, la transformabilité des rapports entre les personnages. Dans la première partie, nous tâcherons d'analyser la différenciation romanesque temporelle. Le déroulement irrégulier du point de vue diégétique caractérise les œuvres durassiennes. Le temps narratologique ne suit pas une démarche linéaire chronologique ni récurrente.

Moderato cantabile, par exemple, s'ouvre par une histoire d'amour triangulaire malheureuse. Elle conduit à une autre entre Chauvin, un employé des Fonderies, et Anne Desbaresdes, la femme de son directeur. Tout commence par le meurtre d'une mère de trois enfants commis par son amant.

Dans la rue, en bas de l'immeuble, un cri de femme retentit. Une plainte longue, continue, s'éleva et si haut que le bruit de la mer en fut brisé. Puis elle s'arrêta, net.

— Qu'est-ce que c'est ? cria l'enfant.

— Quelque chose est arrivé dit la dame.

Le bruit de la mer ressuscita de nouveau. Le rose du ciel, cependant, commença à pâlir. (MC, 16-17⁷)

La victime est morte suite à une folie amoureuse de son propre amant. Un amour qui se termine tragiquement semble prophétiser dès le début la séparation de Chauvin et d'Anne, qui n'ont pas encore fait connaissance au moment de l'assassinat. Ils se parlent pour la première fois dans un café, où l'incident tragique s'est passé la veille.

Elle prit le verre vide devant elle, s'aperçut de sa mégarde, le reposa sur le comptoir et attendit, les yeux baissés. Alors, l'homme se rapprocha.

⁷MC désigne et désignera l'œuvre intitulée *Moderato cantabile* (Paris, Éditions de Minuit, 1958). Le lecteur trouvera en fin de volume, dans l'ordre alphabétique, les abréviations des titres durassiens que nous mentionnons, accompagnés de leur signification.

— Vous permettez.
Elle ne s'étonna pas, toute à son désarroi.
— C'est que je n'ai pas l'habitude, Monsieur.
Il commanda du vin, fit encore un pas vers elle.
— Ce cri était si fort que vraiment il est bien naturel que l'on cherche à savoir.
J'aurais pu difficilement éviter de le faire, voyez-vous. (MC, 35)

Chauvin connaissait déjà Anne, la femme de son directeur. Il l'avait connue à l'occasion d'une réception annuelle du personnel des Fonderies, fin mai de l'année précédente. Il saisit la première occasion de lui parler. De son côté, elle savait que l'employé nommé Chauvin avait quitté l'usine sans donner de raisons précises. Leur conversation se noue à propos d'une femme mariée avec enfants, tuée par son amant, qui travaillait à l'arsenal en tant qu'ouvrier tout comme Chauvin. La situation de ces amants était semblable à la leur. À ceci près qu'Anne n'avait qu'un seul fils, tandis que la victime, une alcoolique, avait trois enfants. En contraste avec Chauvin, Anne recourt, à plusieurs reprises, au nom d'Anne Desbaresdes.

Anne Desbaresdes rejoignit Chauvin à la table où ils s'étaient assis les jours qui avaient précédé, au fond de la salle. Chauvin n'était pas rasé du matin, mais seulement de la veille. Le visage d'Anne Desbaresdes manquait du soin qu'elle mettait d'habitude à l'apprêter avant de le montrer. Ni l'un ni l'autre, sans doute, ne le remarqua. (MC, 144-145)

Alors que Chauvin ne se présente que par son prénom et jamais par son nom de famille, Anne se désigne toujours par son nom d'épouse é excepté lors de la soirée durant laquelle on l'appelle Anne, à son domicile, avec son mari é comme si, à l'extérieur, elle ne pouvait pas se libérer de son rôle de femme mariée et de mère, ce que confirme la répétition très insistante du patronyme. De là, certes, la possibilité d'une interprétation psychologique de *Moderato cantabile*, récit d'une quête d'indépendance, celle d'une femme nommée Anne, mais nous considérerons plutôt la distance qui sépare

Anne et Chauvin sur le plan narratif.

Un fait-divers sert de déclencheur à la révélation mutuelle d'Anne et de Chauvin. Les deux histoires, l'une terminée et l'autre prête à surgir, s'entremêlent ainsi petit à petit. Chauvin lui raconte, sans conviction, la première rencontre des amants au café, laquelle ressemble à celle d'Anne et de lui-même.

— Ils s'étaient connus par hasard dans un café, peut-être même dans ce café-ci qu'ils fréquentaient tous les deux. Et ils ont commencé à se parler de choses et d'autres. Mais je ne sais rien. (MC, 54)

Pour répondre à la curiosité de son interlocutrice, Chauvin dit au sujet des amants tragiques tout ce qu'il connaît ou tout ce qu'il invente afin de les comprendre. Cependant, il est clair qu'avec sa dernière phrase Chauvin met intentionnellement leur propre histoire à venir en parallèle avec celle qui s'est terminée par le crime. Les amants se sont probablement rencontrés dans un café, tout comme Chauvin et Anne, mais leur première vraie rencontre reste inconnue jusqu'à la fin du roman. S'il évoque, pour Anne, la possibilité de leur rencontre au café, c'est parce qu'il tente de superposer leur propre première rencontre à celle des amants. Or, comme il l'avoue dès le début, il ne sait presque rien d'eux.

— Ce que je sais, c'est qu'il lui a tiré une balle dans le cœur.
Deux clients entrèrent. Ils reconnurent cette femme au comptoir, s'étonnèrent.
— Et évidemment on ne peut pas savoir pourquoi ?
[...]
— J'aimerais pouvoir vous le dire, mais je ne sais rien de sûr.
— Peut-être que personne ne le sait ?
— Lui le savait. Il est maintenant devenu fou, enfermé depuis hier soir. Elle, est morte. (MC, 35-36)

Ainsi qu'il le fait clairement remarquer, la vérité demeure maintenant intacte par le fait que la femme est morte et que l'assassin est devenu fou. Chauvin ne peut plus savoir grand-chose sur eux, mais Anne s'entête à lui demander de raconter tout ce qui s'est passé entre eux, eux dont l'histoire ne pouvait finir que par la mort.

— Voyez comme il est tard. Dites-moi encore, vite.

— Puis le temps est venu où il crut qu'il ne pourrait plus la toucher autrement que pour...

Anne Desbaresdes releva ses mains vers son cou nu dans l'encolure de sa robe d'été.

— Que là, n'est-ce pas ?

— Là, oui.

(*MC*, 121)

Imposant à Chauvin de décrire ou même d'inventer une histoire qu'il ne connaît pas, Anne semble l'amener à fabriquer leur histoire virtuelle ou imaginaire et à partager une expérience fictive à travers les amants réels, la victime et son meurtrier, dont la relation ne peut exister, au niveau textuel, que dans le récit de Chauvin. Pressentant qu'elle ne pourra plus jamais voir Chauvin, Anne le prie d'évoquer une dernière fois le crime commis par l'amant.

— Une dernière fois, supplia-t-elle, dites-moi.

Chauvin hésita, les yeux toujours ailleurs, sur le mur du fond, puis il se décida à le dire comme d'un souvenir.

(*MC*, 149)

Ils savaient bien que c'était la dernière occasion qu'ils avaient de se revoir, car l'histoire qu'il raconte n'est plus de mise, se réduisant maintenant à « un souvenir », après que Chauvin l'a racontée. Elle est alors définitivement reléguée dans le passé. Quand cet épisode devient un souvenir pour Chauvin, Anne reprend le rôle de la femme tuée. « Elle » qui désignait l'héroïne du drame finit par représenter Anne elle-même pour leur dernière rencontre.

Anne Desbaresdes n'arriva pas jusqu'aux larmes. Elle reprit une voix raisonnable, un instant réveillée.

— Elle ne parlera plus jamais, dit-elle.

— Mais si. Un jour, un beau matin, tout à coup, elle rencontrera quelqu'un qu'elle reconnaîtra, elle ne pourra pas faire autrement que de dire bonjour. Ou bien elle entendra chanter un enfant, il fera beau, elle dira il fait beau. Ça recommencera.
(*MC*, 151)

Dans « Elle », troisième personne du singulier, nous constatons le passage d'une femme morte à une autre vivante, à savoir Anne, qui est maintenant au cœur du récit dont ils parlent ; récit qui s'inscrit dans un autre plus ample, intitulé *Moderato cantabile*. Anne vit ainsi dans une intrigue déjà achevée en tant qu'un des personnages nommé Anne, parallèlement à celui de la victime. Nous vérifions encore une fois que l'histoire s'est accomplie avant d'être racontée. En d'autres termes, au moment où Anne se nomme « Elle », elle devient une protagoniste fictive dans le récit qui se terminera par sa propre mort métaphorique, accompagnée de celle, au figuré, de Chauvin. Il raconte au futur tout ce qui arrivera désormais à Anne : leur histoire est complètement terminée. Les amants dont ils ont parlé sont ainsi repris par Anne et Chauvin comme les personnages principaux du récit, et leur relation se conclut également par une mort, celle d'Anne, cette fois, mais une mort intérieure.

— Je voudrais que vous soyez morte, dit Chauvin.

— C'est fait, dit Anne Desbaresdes.
(*MC*, 155)

Comme pour les premiers amants, l'aboutissement est la mort, mais d'ordre symbolique. Bien qu'ils aient tenté une fois de céder à un amour délirant, Anne est prise de peur et Chauvin lance une phrase décisive.

— J'ai peur, dit de nouveau Anne Desbaresdes.

Chauvin ne répondit pas.

— J'ai peur, cria presque Anne Desbaresdes.

Chauvin ne répondit toujours pas. Anne Desbaresdes se plia en deux presque jusqu'à toucher la table de son front et elle accepta la peur.

— On va donc s'en tenir là où nous sommes, dit Chauvin. (MC, 153-154)

Restant où ils sont, Anne et Chauvin ne dépassent pas leur peur fatale, et leur amour finit de même que celui des amants. Anne est symboliquement morte et l'autre femme l'est physiquement. Le texte de *Moderato cantabile* se dénoue par deux fins, deux morts, celle de l'histoire des amants et celle de l'amour qui unissait Anne et Chauvin. Les deux narrations tragiques se déroulent parallèlement et convergent vers une fin commune. Elles existent l'une pour l'autre, car Anne et Chauvin ont besoin d'une autre histoire d'amour, afin de suivre une expérience similaire, et ils jouent également un rôle indispensable pour les premiers amants, — une femme morte et un homme fou —, qui eux-mêmes ne se réalisent que dans le récit progressif qu'en font Anne et Chauvin. Les deux histoires se servent nécessairement l'une de l'autre afin de construire le récit de *Moderato cantabile*, comme les deux phases d'un récit recto verso, à savoir un récit et son double reflété dans un miroir.

1.2 *Le temps spiral*

Or, le texte de *Moderato cantabile* n'a pas une seule répétition narrative, mais il comporte maintes reprises constitutives à différents niveaux. Autour de l'histoire d'Anne et de Chauvin, les scènes de la leçon de piano apparaissent plusieurs fois. Le fils unique d'Anne prend une leçon chaque vendredi depuis plus d'un an. Accompagné de sa mère, il vient chez Mademoiselle Giraud, qui habite près du café où le meurtre avait eu lieu. L'introduction du roman annonce symboliquement qu'il est un texte de réitérations. La première scène, d'ailleurs, commence par une question posée à l'enfant par son professeur,

et qui n'est apparemment pas formulée pour la première remarque.

— Veux-tu lire ce qu'il y a d'écrit au-dessus de ta partition ? demanda la dame.

— Moderato cantabile, dit l'enfant.

La dame ponctua cette réponse d'un coup de crayon sur le clavier. L'enfant resta immobile, la tête tournée vers sa partition.

— Et qu'est-ce que ça veut dire, moderato cantabile ?

— Je sais pas.

Une femme, assise à trois mètres de là, soupira.

— Tu es sûr de ne pas savoir ce que ça veut dire, moderato cantabile ? reprit la dame.

L'enfant ne répondit pas. La dame poussa un cri d'impuissance étouffé, tout en frappant de nouveau le clavier de son crayon. Pas un cil de l'enfant ne bougea.

[...]

— Je te l'ai dit la dernière fois, je te l'ai dit l'avant-dernière fois, je te l'ai dit cent fois, tu es sûr de ne pas le savoir ?

L'enfant ne jugea pas bon de répondre. La dame reconsidéra une nouvelle fois l'objet qui était devant elle. Sa fureur augmenta.

— Ça recommence, dit tout bas Anne Desbaresdes. (MC, 11-12)

D'une façon accentuée, le roman nous déclare qu'il s'agit de la répétition interminable de la spirale. C'est pourquoi la scène liminaire se reproduira plusieurs fois entre les trois personnages, Mademoiselle Giraud, Anne et son enfant. L'histoire, qui commence à peine, semble entrer déjà dans un tunnel sans sortie. Le « ça recommence » souligne cette impression de récurrence. L'enfant, qui ne veut pas prendre de leçons de piano, oppose un refus catégorique à son professeur, en disant qu'il ne peut répondre, alors qu'il connaît la réponse, pour l'avoir entendue plus d'une fois. « Moderato cantabile », termes musicaux italiens, peu éloignés du français « modéré et chantant », sont évidemment à la portée d'un enfant. Mais le fils d'Anne persiste dans son affectation d'ignorance. Cela annonce que l'ensemble du texte se construira sur le même mécanisme répétitif. La scène de la leçon de piano, se présentant deux fois d'une façon claire et entière aux chapitres premier et cinquième, montre que l'interrogation portant sur

l'expression « moderato cantabile » recommencera sempiternellement sans que l'enfant fournisse la réponse. Or, l'interprétation musicale ne se libère jamais de la version originale fixée dans la partition, mais n'en est une que parmi d'autres. Pourtant, paradoxalement, la musique n'existe que dans chaque interprétation performative, une succession qui ne s'achèvera jamais dans cette accumulation en boucle. L'enfant, qui déteste les leçons de piano, fait quand même jaillir de la musique de son instrument.

— Ta sonatine maintenant, dit-elle, lassée. Quatre temps.

L'enfant la joua comme les gammes. Il la savait bien. Et malgré sa mauvaise volonté, de la musique fut là, indéniablement. (MC, 99)

L'enfant, déjà, « savait bien » la sonatine puisqu'il avait commencé à s'exercer depuis plus d'un mois et il fait naître de la musique à force de répétitions. La musique attend d'être reprise pour renaître à travers chaque exécution. Si l'enfant semble ignorer le sens de « moderato cantabile », c'est qu'il apparaît bien que la musique n'est appelée à naître que dans cette actualisation et qu'elle se reproduit cependant à chaque concrétisation performative. La musique, dont le vocabulaire procure son titre au texte, présente dès le début un lien inévitable entre l'origine et son double ; une existence qui ne survit que dans une interprétation perpétuelle. L'œuvre musicale a besoin d'être interprétée afin de surgir ou de révéler son existence. La poétique de la répétition domine cet art inscrit dans la temporalité et couvre également le récit lui-même. Tout comme la musique, l'amour entre Anne et Chauvin, s'il existe, ne se produit que dans une réinterprétation performative de l'amour initial entre la femme tuée et son amant. L'amour potentiel, fonctionnant en tant que conducteur diégétique, doit se manifester selon deux versions. Anne et Chauvin partagent une autre histoire comme une « partition » à suivre et à concrétiser. D'ailleurs, ils ne sont pas nécessairement fidèles à une version originale. Ils

lui impriment un certain changement et inventent une improvisation à ajouter pour compenser les lacunes, sinon les imperfections, de cette partition.

— Peut-être, dit-il, que nous nous trompons, peut-être a-t-il eu envie de la tuer très vite, dès les premières fois qu'il l'a vue. Parlez-moi.

Elle n'y arriva pas. Ses mains recommencèrent à trembler, mais pour d'autres raisons que la peur et que l'émoi dans lequel la jetait toute allusion à son existence. Alors, il parla à sa place, d'une voix redevenue tranquille.

— C'est vrai que, lorsque le vent cesse dans cette ville, c'est tellement rare qu'on en est comme étouffé. Je l'ai déjà remarqué.

Anne Desbaresdes n'écoutait pas.

— Morte, dit-elle, elle en sourirait encore de joie.

(*MC*, 80)

Anne et Chauvin ne cherchent plus la vérité qui a poussé l'homme à tuer son amante, mais ils inventent une autre vérité appropriée à leur propre cas. Anne, ravie par l'amour mortifère, réclame à Chauvin une raison convaincante d'être « tuée » par lui, car elle mourra symboliquement à la fin du texte, comme nous l'avons vu. Elle se trouve maintenant dans sa propre histoire, qui n'est pas une simple répétition exacte de la version première, mais qui est justement une interprétation inventée avec d'autres personnages dans un autre moment. La deuxième version ne doit pas être toujours le double parfait de la version originale. Le mobile du meurtre, inconnu dans l'histoire d'amour initiale ne mérite pas d'être découvert, mais implique qu'il soit inventé de façon improvisée dans l'interprétation. L'art de la répétition permet toujours une improvisation à ajouter à l'original. Si une exécution de la « partition » fait naître la musique, elle sort du processus créatif du texte original au moment de sa représentation. L'interprétation ne peut produire la musique que dans son élan créateur comme dans le cas de l'amour créé par Anne et Chauvin à partir de l'échec du premier couple d'amants. Achevée une fois en tant que forme parfaite, la version originale doit recommencer afin d'atteindre au moment de la performance où elle sera entendue. La musique, thème primordial de notre texte traduit

ainsi la créativité de l'amour né entre Anne et Chauvin, et qui tient, à première vue, d'un simple mimétisme de ce couple par rapport à celui du fait-divers. Mireille Calle-Gruber remarque une répétition obsessionnelle, récurrente chez Duras :

Le récit est alors désormais dominé par du discours qui, répété et répétitif, stratifie par polymodalité de la voix narrative dont l'éventail des possibilités s'étend du discours mimétique au discours à haut degré de narrativisation.⁸

Si les textes durassiens ne cessent pas de traiter d'histoires répétitives, nous nous interrogeons sur la différenciation entre l'élément précédent et le suivant, provoquée par l'effet de la répétition narrative ou romanesque, mais non d'une simple reprise de la même histoire. Le mimétisme, comme l'observe Mireille Calle-Gruber, se sublime ici dans un nouveau domaine « à haut degré de narrativisation ». La narration répétitive, qui se manifeste dans les œuvres de Marguerite Duras, met ainsi en évidence la conséquence induite par une redondance, et non un simple phénomène de répétition de l'histoire mimétique. C'est que l'imitation, chez Duras, favorise l'évolution vers une nouvelle narratologie de l'écart, c'est-à-dire la différenciation, qui se produit juste entre les récits successifs. En effet, elle seule permet la lecture et la relecture du récit. Sinon, la fonction romanesque ne servait qu'à faire état d'une suite d'événements, immuable. Le point final mis par l'auteur au texte ne signifie pas l'achèvement de celui-ci. Dès sa naissance comme œuvre finie, le texte n'aurait à suivre que le chemin d'une mort toujours plus certaine. Or, l'œuvre achevée ne devient pas (ou ne deviendra pas) de plus en plus morte, mais diffère d'elle-même grâce à son pouvoir de renouvellement. Comme l'exprime le titre, le thème musical de *Moderato cantabile* souligne parfaitement l'attitude de l'auteur à l'égard de la répétition. Les œuvres, inchangées après leur publication, peuvent

⁸*Op. cit.*, p. 47.

néanmoins évoluer par rapport à l'époque de leur publication. Elles doivent leur survie à la différenciation progressive qui garantit leur renouvellement.

1.3 Le temps prolongé

Dans *Une Aussi longue absence*, le temps non linéaire également apparaît comme un des motifs les plus marqués. L'histoire se passe après la seconde Guerre mondiale, avec pour héroïne Thérèse, qui attend son mari déporté dans un camp de concentration. Patronne du café « Maison Albert Langlois », Thérèse a un amant, Pierre, mais elle ne peut s'empêcher d'espérer le retour de son mari Albert, disparu seize ans plus tôt pendant la Guerre. Elle est depuis sans nouvelles de lui. Un jour, cependant, elle rencontre un clochard qui lui ressemble beaucoup. Comme le texte a été publié en tant que scénario du film réalisé par Henri Colpi, nous assistons à cette rencontre à travers des didascalies, dépourvues de dialogues.

D'abord nous le voyons comme Thérèse le voit. Tout entier. Puis nous voyons seulement ses yeux.

Il traverse l'écran.

Nous avons vu ses yeux grandir démesurément après sa personne, énormes et vides. Puis nous ne voyons plus rien de lui. Il est passé une fois de plus.

Après lui nous tombons sur les yeux fermés de Thérèse. Elle est devenue complètement immobile, la manivelle du store à la main. La seule modification à sa pose précédente c'est qu'elle a la tête renversée, appuyée au crépi du mur. C'est tout. Comme si elle était lentement recouverte par une ancienne et immense tristesse.

(ALA, 23 ⁹)

Elle essaie de faire en sorte que Le Clochard la reconnaisse et qu'il voie en elle sa femme. Elle est persuadée qu'il est son mari, bien qu'il ait complètement changé. Cependant, Le Clochard ne montre aucune émotion en sa présence. Même les familiers

⁹ALA désigne et désignera l'œuvre intitulée *Une Aussi longue absence* (Paris, Gallimard, 1961).

d'Albert ne peuvent croire que ce Clochard est leur parent. Aussi Thérèse est-elle plutôt rassurée quand elle apprend que cet homme est amnésique.

FERNAND : Qu'est-ce que c'est ?

Il ouvre l'enveloppe.

FERNAND : Une carte d'identité ? (*Il lit.*) Ro... Robert Landais ? C'est ça ?

LE CLOCHARD : C'est ce qu'on m'a dit.

FERNAND : Et alors ? Robert Landais, qu'est-ce que ça veut dire ?

Il a parlé sur le ton qu'ont tous les inquisiteurs. Le clochard, effrayé, recule. Martine prend résolument son parti.

MARTINE (*au clochard, exquise*) : On ne vous demande rien, Monsieur, vous êtes libre d'avoir un secret.

LE CLOCHARD : Oh, ce n'est pas un secret.

FERNAND : C'est quoi, alors ?

LE CLOCHARD (*très rapidement*) : C'est que j'ai perdu la mémoire.

[...]

THÉRÈSE : Quelle affaire !

Fernand interroge Martine du regard.

Martine hausse les épaules : elle n'y comprend rien. Thérèse achève de se remettre debout. Elle s'appuie sur Martine.

THÉRÈSE : Je me disais. Toujours... Je savais... (*ALA, 39-40*)

Thérèse est convaincue à ce moment-là que le Clochard ne doit être autre que son mari. Elle croit qu'il a provisoirement perdu la mémoire, et qu'elle lui reviendra si elle l'aide avec patience à retrouver ses souvenirs. Elle fait ainsi allusion à une ressemblance entre le Clochard et quelqu'un qui lui est cher.

THÉRÈSE : Je suis venue vous dire que vous me rappelez quelqu'un .

LE CLOCHARD : Quelqu'un.

Il baisse les yeux. Il est tellement vêtu R dans cette chaleur R que lorsqu'il baisse la tête, assis comme il l'est, on ne voit plus rien de lui, pas un pouce de chair.

THÉRÈSE : Quelqu'un que j'ai connu. Il y a des années. Et puis que je n'ai plus revu. Jamais. (*Un temps.*) Vous ne pouvez pas savoir à quel point vous me le rappelez. (*ALA, 76*)

Malgré les efforts de Thérèse, il ne se rappelle rien de leur passé. Pour nous également, son identité reste mystérieuse jusqu'à la fin du texte. Cependant Thérèse ne cesse de le questionner, parce qu'elle est sûre d'être en présence de son mari, Albert. Malgré la persuasion des autres, sa conviction n'est en rien ébranlée.

THÉRÈSE : C'est que la mémoire est en train de lui revenir. [C'est elle qui le conduit ici. (*Emphatique.*) Comme les assassins retournent sur le lieu de leur crime, trente ans, parfois, après, mais ils y retournent toujours. Je le sais, Alice, je le sais.]

ALICE : Comment peux-tu le savoir ?

THÉRÈSE (*très solennelle*) : Je le sais comme je respire, parce que moi aussi je l'avais oublié.
(ALA, 72-73)

Thérèse est convaincue que son amnésie prendra fin parce que le passé n'est qu'une vérité unique. La mémoire peut s'estomper, mais revient au fur et à mesure des efforts accomplis pour se remémorer le passé, parce qu'elle est gravée dans le temps passé, qui ne peut s'affaiblir tout comme la mémoire.

THÉRÈSE : D'avoir été fiancé, une fois, loin de Paris, vous ne vous souvenez pas ?
Il fait signe que non, encore.

THÉRÈSE : Et d'avoir été marié, une fois, à une femme qui s'appelait Thérèse Langlois, vous ne vous souvenez pas ? À Chaulieu ? Chaulieu-sur-Loire ? Il fait encore un signe quasi imperceptible, celui-là. Il a pourtant la même netteté. C'est : non.
(ALA, 96-97)

La réponse négative de l'homme accable Thérèse, qui pourtant était confiante. Cependant, le « non » n'exprime pas uniquement un refus de la mémoire, qui ne revient pas, mais il est aussi un déni décisif au passé que Thérèse a sûrement partagé avec Albert au temps du bonheur. Les lacunes de la mémoire du Clochard privent Thérèse non seulement de son avenir — elle avait l'espoir de revivre avec son mari disparu depuis la guerre —, mais aussi du passé qu'elle avait vécu. Celui-ci n'est plus une vérité intacte,

avec l'arrivée du Clochard dans le texte, mais il est remis en question quand il s'avère que ce personnage a définitivement perdu la mémoire.

Peu à peu, Thérèse, dans la discrétion mais aussi dans l'impossibilité de s'en empêcher, lui effleure, de la main, la tête. Ça dure. Et puis, voici que sa main tombe sur une grande cicatrice verticale sur cette tête. Elle s'arrête, fixe.

Le clochard a le dos tourné à une petite glace à cadre noir fixé à la cloison de l'arrière-salle. Dans cette glace, Thérèse voit la cicatrice. Il est un homme qui a la tête trouée. Pareil à une maison bombardée, debout, mais détruite irrémédiablement. Et pourtant, il donne la parfaite illusion d'exister. Sait-il même que cette cicatrice existe ? Thérèse, face au reflet de la blessure, est parfaitement immobile. Elle a arrêté la danse. Le clochard, maintenant, s'étonne de cette interruption. Il se retourne pour regarder ce que Thérèse regarde. C'est son visage à lui qu'il voit dans le miroir. (ALA, 95-96)

Thérèse comprend maintenant que cet homme ne se souvient plus de rien. Une cicatrice gravée sur sa tête montre bien qu'il a une trouée dans son corps et dans sa vie. Ce trou ne restituera jamais sa mémoire, endommagée probablement au moment de la guerre. La glace reflète la cicatrice de la tête du clochard, mais il ne peut voir lui-même sa tête trouée. Ce qu'il voit, c'est toujours « son visage à lui ». Il est en même temps un homme dont le visage « donne la parfaite illusion d'exister » et « un homme qui a la tête trouée ». Thérèse doit accepter la mort métaphysique de son mari bien que son corps prenne encore l'apparence de ce Clochard.

1.4 La différenciation narrative

Pour nous qui nous intéressons à la différenciation temporelle du texte, la cicatrice que porte la tête du Clochard symbolise également le repère du temps juxtaposé en deux niveaux. Le premier est celui qui est arrêté au passé quand il était encore Albert, le mari de Thérèse, avant son amnésie, tandis que le deuxième s'illustre dans le fait que son visage qui survit vieillit en tant que celui du clochard et adopte le nom de Robert Landais,

qu'il a vu imprimé sur une carte d'identité trouvée par hasard et aussi le prénom évocateur du personnage de Robert L. dans *La Douleur*, comme nous le verrons plus tard. Robert Landais n'existe que par la présence du visage du Clochard, et Albert, s'il est vraiment ce que croit Thérèse, ne se reconnaît qu'à sa cicatrice. L'Homme, ici, représente un double temps : celui qui est perdu et l'autre qui a survécu comme après le temps posthume d'Albert le mari.

Une cicatrice destructrice, qui ne fera jamais recouvrer la mémoire, se présente ainsi d'une façon négative dans le trou occipital, lequel est en même temps un repère attestant que les souvenirs résident bien là. La cicatrice efface en quelque sorte la mémoire d'un homme, sans aller jusqu'à lui ôter l'existence et demeure tout comme l'amnésie. Le trou s'écrit donc en tant que trace de la mémoire, perdue mais toujours présente ainsi qu'une survie. Il s'agit à la fois d'un texte qui raconte l'effacement du souvenir et laisse la trace de cette mémoire aussi absente que présente.

Les temps différenciés ainsi commencent à s'écouler parallèlement dès l'instant où Thérèse est obligée d'accepter l'altération définitive de la mémoire du Clochard. Elle-même a doublement perdu son attente de seize ans, le temps réellement vécu par Thérèse, qui s'est écoulé avec un minimum d'espoir de retrouvailles pendant l'absence d'Albert et le temps réévalué grâce, notamment, à l'apparition du Clochard. Le temps narratif se modifie doublement. C'est parce que la période vainement traversée, sans aucune information relative à son mari, était sur le point de devenir une véritable durée d'attente après la visite du Clochard. Or, l'amnésie définitive la rend d'autant plus inutile, car c'est après coup que Thérèse évalue le temps qu'elle a passé à attendre. Elle doit accepter la mort métaphysique de son mari bien que le corps prenne encore son apparence. Dans le cadre de cette double perte temporelle, elle est suspendue entre ces deux temps déjà écoulés. Elle prend ainsi conscience de la différenciation du temps, celle-ci ne se

produisant qu'au moment de la double déperdition.

Ce temps différencié ne peut s'écouler dans le temps linéaire du passé au présent, ou du présent au futur. Il n'a pas lieu dans le cours direct temporel sans occuper une place quelconque, mais ne se présente que dans le temps suspendu qui échappe au commencement et à la fin. Ce temps arrêté est déjà perdu quand il recommence, et de plus, il est à commencer après avoir fini. Il contient son début dans le temps à la fois perdu et à venir. Il reste en un état perpétuellement attendu pour son déclenchement dans son propre passé.

Le Clochard, de ce point de vue, introduit dans le texte l'avènement du temps interrompu, produit par la différenciation temporelle. Thérèse, qui croyait que la mémoire reviendrait un jour au Clochard, est obligée d'admettre la scission temporelle du corps de cet homme, comme nous l'avons vu : d'une part le visage d'Albert Langlois, et d'autre part la partie postérieure de la tête de Robert Landais. Thérèse l'interroge, mais pour elle-même ; c'est une question dont elle connaît déjà la réponse.

*Thérèse sait que c'est fini. Qu'il ne la reconnaîtra jamais. Et elle demande, mais alors pour **ELLE SEULE** :*

THÉRÈSE : Une femme ? Vous ne vous souvenez pas d'en avoir une ? Que vous aimiez ?

Il fait signe que non.

(ALA, 97)

L'existence du trou fait comprendre à Thérèse que le temps qui avait précédé leur séparation est définitivement révolu pour lui. Elle devrait prendre en charge une mémoire supplémentaire, celle que le Clochard a perdue pour toujours, même si elle pourrait revivre avec son mari amnésique. Car elle ne peut se passer de voir la cicatrice de son mari, laquelle prouve que le passé arrêté survit même en étant pour toujours perdu.

1.5 Le dérangement narratif

Si la fin du texte évoque la mort du Clochard, lequel quitte littéralement Thérèse pour jamais, la cicatrice gravée dans sa tête demeure dans l'esprit de Thérèse. L'ellipse amorce l'introduction de la suite de l'histoire. La soustraction, paradoxalement, ajoute à l'enrichissement du texte :

On entend de loin le crissement des freins d'un autobus.

Etait-ce le dernier autobus du soir qui passait ?

Tout le monde est parti vers ce crissement de freins qui s'éternise. Thérèse seule devant la place déserte, à l'extérieur de son café, est appuyée à la vitre.

Le choc, enfin, de l'autobus, ou du poids lourd contre le corps là-bas sur le quai, c'est ELLE qui le prend en plein ventre.

Elle est dans le café. Là-bas, sur le quai, il doit y avoir tout un cercle de gens. Mais Thérèse ne le voit pas. C'est calme, ici, sur la place.

Pierre rentre. Appelle Thérèse dans le noir. Elle surgit de derrière le bar, debout.

PIERRE : Thérèse, Thérèse... Ce n'est rien. Il n'a rien. (*Un temps.*)

THÉRÈSE : Il n'a rien ?

PIERRE : Non. Rien.

(*ALA*, 102-103)

Pierre, l'amant de Thérèse, lui assure que le Clochard n'a rien. Rien n'est clairement écrit à propos du devenir du Clochard. Peut-être est-il sain et sauf comme le dit Pierre, peut-être est-il blessé par l'autobus contrairement au récit de Pierre, qui ne souhaite rien que de rassurer Thérèse. Elle ne vérifie même pas ce que Pierre lui raconte, comme si elle était convaincue que le Clochard, vivant ou mort, existerait pour toujours dans sa mémoire. Car la trace qu'il a laissée à Thérèse restera sûrement même après sa disparition, pour cette fois, éternelle. Mais la trace de quels souvenirs ? Ceux de leur vie passée ensemble jusqu'il y a seize ans ? Ceux qui concernent son douloureux séjour au camp de concentration ? Ou bien ceux qui auraient survécu malgré son absence ? Sinon, ceux qui prouvent qu'il avait perdu sa mémoire pour toujours ? Que voit Thérèse à travers la trace gravée dans la tête du Clochard ? Si la trace survit comme témoin du passé, qu'est-ce que

celui-ci peut vraiment montrer comme reste de l'existence passée ?

La trace est un ensemble de vestiges laissés dans le courant du temps écoulé, mais elle existe toujours au présent. En d'autres mots, la trace n'est pas simplement un témoin du passé mais elle survit dans le temps actuel. Ni une simple relique du passé ni de simples vestiges, la trace est une survivance dans le temps à venir. Elle est en pleine vie, même si c'est une vie supplémentaire, tout en apparaissant comme signe du passé. La trace comprend ce surplus qui s'ajoute au passé dans le temps qui s'écoule au présent. Elle est un nœud qui lie deux temps différenciés, à la fois en étant un reste qui ne change plus et en changeant de façon à s'adapter au temps qui passe. C'est pour cela que la cicatrice marquée sur la tête du Clochard procure deux temps différents, dont le premier le contraint à cesser d'être le mari de Thérèse depuis seize ans, et le deuxième oblige Thérèse à vivre en se résignant à la perte de la mémoire commune. Le corps abîmé du Clochard n'est qu'un reste du passé, mais doit survivre. Les temps appartenant aux deux degrés différents ne se rencontrent que dans ce corps qui garde cette trace trouée et gravée. Le trou fonctionne comme nœud liant le passé au présent. Plus exactement, il ne surgit que dans la bordure qui sépare les temps à des niveaux différenciés. Le texte nous montre cette bordure entre les temps, qui n'apparaissent jamais dans le temps réel. Seulement, nous sommes soit dans le passé, soit dans le présent, mais nous ne nous mettons jamais juste au milieu. Duras s'explique ainsi :

Parce qu'un livre c'est l'inconnu, c'est la nuit, c'est clos, c'est ça. C'est le livre qui avance, qui grandit, qui avance dans les directions qu'on croyait avoir explorées, qui avance vers sa propre destinée et celle de son auteur, alors anéanti par sa publication : sa séparation d'avec lui, le livre rêve, comme l'enfant dernier-né, toujours le plus aimé.
(*É*, 34-35 ¹⁰)

¹⁰ *É* désigne et désignera l'œuvre intitulée *Écrire* (Paris, Gallimard, 1993).

Le texte avance dans la même direction que celle vers laquelle son auteur avance jusqu'à sa publication. Néanmoins, une fois présenté au public, l'ouvrage tourne « vers sa propre destinée », séparé pour toujours de son auteur, tandis que celui-ci reste dans le rêve où le livre avance avec lui parallèlement. L'œuvre n'est plus qu'une trace de ce qui a été écrit, mais elle survit même après la séparation d'avec l'écrivain ou même après sa mort. Une fois mise au point par l'auteur, elle se présente dans l'état d'accomplissement, sans que rien ne lui soit ajouté. Elle doit alors suivre son propre destin, car elle n'est pas un écrit mort et ne prend pas fin même après son achèvement. Si elle acquiert un surplus de vie en tant que trace de ce qui a été écrit par l'auteur, elle change aussi de nature ou de raison d'exister. Le livre évolue tout en différant de ce qu'il était après la fin de la rédaction. L'écriture, contrairement à l'apparence, n'est jamais terminée ; le point final n'empêche pas la continuation de son cheminement. S'adaptant à la compréhension des lecteurs, sans craindre de se déformer, elle se modifie intrinsèquement d'une époque à l'autre et se perfectionne d'elle-même. Un bon livre résiste à cette évolution temporelle, parce que sa flexibilité lui permet de se conformer aux changements, grâce à la mise en place du blanc narratif correspondant aux phases d'oubli, qui parsèment le récit durassien, succession de repères préparant la différenciation textuelle. La matière narrative ne se tait jamais, tout en se perdant, derrière les poussières accumulées par le temps à la fois narratif et réel. Si l'écriture tient tête au temps, ce n'est pas parce qu'elle garde résolument sa propre mémoire, mais parce que l'amnésie ne vient jamais à bout de sa faiblesse. Dans le cas de Duras, c'est moins la réplétion narrative que la déficience qui enrichit les textes et donne à notre auteur, paradoxalement, le moyen de laisser la différenciation s'accomplir. Ainsi, l'aspect lacunaire invite les lecteurs à collaborer au renouvellement interne de l'énoncé durassien.

Deuxième chapitre : *La lacune temporelle*

2.1 *Le temps perdu*

Dans *La Douleur*, il s'agit des retrouvailles de la narratrice Je et de son mari Robert L., moment tant espéré, mais qui amènera une conclusion tragique. Initialement conçu comme un simple journal intime, que Duras tient au cours de l'année précédant la Libération de Paris, en attendant le retour de son mari déporté, ce texte sera retrouvé longtemps après par l'auteur et publié sans beaucoup de modifications (portant sur les noms de personnes). Il s'agit d'un texte que nous hésitons à appeler une autobiographie étant donné son style extrêmement objectif, dénué de toute tendresse ou affectivité, alors que l'écrivain relate ses retrouvailles avec son mari, Robert Antelme, auteur de *L'Espèce humaine*¹¹, devenu le personnage Robert L. Bien que nous, lecteurs, attendions une scène émouvante ou une affectueuse évocation du mari retrouvé, *La Douleur* ne rassemble que des phrases froidement réalistes et crues, résultant d'une observation clinique impitoyable, comme celle que Monet a choisi d'adopter pour représenter, sans concession aucune, la cendre du visage de son épouse défunte. Duras présente *La Douleur* comme suit:

J'ai retrouvé ce Journal dans deux cahiers des armoires bleues de Neauphle-le-Château.

Je n'ai aucun souvenir de l'avoir écrit.

Je sais que je l'ai fait, que c'est moi qui l'ai écrit, je reconnais mon écriture et le détail de ce que je raconte, je revois l'endroit, la gare d'Orsay, les trajets, mais je ne me vois pas écrivant ce Journal. Quand l'aurais-je écrit, en quelle année, à quelles heures du jour, dans quelle maison ?

Je ne sais plus rien.

Ce qui est sûr, évident, c'est que ce texte-là, il ne me semble pas pensable de l'avoir écrit pendant l'attente de Robert L.

Comment ai-je pu écrire cette chose que je ne sais pas encore nommer et qui m'épouvante quand je la relis. Comment ai-je pu de même abandonner ce texte pendant des années dans cette maison de campagne régulièrement inondée en hiver. La première fois que je m'en soucie, c'est à partir d'une demande que me fait la revue Sorcières d'un texte de jeunesse.

¹¹ ANTELME Robert, Paris, Éditions de la Cité universelle, 1947.

La Douleur est une chose des plus importantes de ma vie. Le mot « écrit » ne conviendrait pas. Je me suis trouvée devant des pages régulièrement pleines d'une petite écriture extraordinairement régulière et calme. Je me suis trouvée devant un désordre phénoménal de la pensée et du sentiment auquel je n'ai pas osé toucher et au regard de quoi la littérature m'a fait honte. (D, 10¹²)

Duras explique ici « les retrouvailles » non seulement avec son mari, mais également avec ce Journal ou même avec son oubli complet de l'existence de ce Journal. La rencontre avec Robert rescapé du camp au dernier moment, avant la mort prochaine, puisqu'il ne pesait que trente-sept ou trente-huit kilos pour une taille d'un mètre soixante-dix-huit, a épouvanté Duras, mais l'oubli de ce Journal lui a causé le même effroi, ou un sentiment plus pénible encore, car ces retrouvailles auraient dû être inoubliables pour elle. Après l'avoir retrouvé dans la maison de Neauphle-le-Château (achetée avec la rémunération d'*Un Barrage contre le Pacifique*), elle était incapable de se rappeler comment elle l'avait écrit. Elle a perdu le souvenir de l'inoubliable, en principe, horreur de la Guerre mondiale. Elle est choquée par son oubli et par l'incroyable régularité, si calme, de ses signes d'écriture. Elle s'émeut elle-même de la froide objectivité de son texte, concernant pourtant le retour de son mari.

Dans mon souvenir, à un moment donné, les bruits s'éteignent et je le vois. Immense. Devant moi. Je ne le reconnais pas. Il me regarde. Il sourit. Il se laisse regarder. Une fatigue surnaturelle se montre dans son sourire, celle d'être arrivé à vivre jusqu'à ce moment-ci. C'est à ce sourire que tout à coup je le reconnais, mais de très loin, comme si je le voyais au fond d'un tunnel. C'est un sourire de confusion. Il s'excuse d'en être là, réduit à ce déchet. Et puis le sourire s'évanouit. Et il redevient un inconnu. Mais la connaissance est là, que cet inconnu c'est lui, Robert L., dans sa totalité. (D, 65)

C'est ce sourire qui donne à la narratrice la certitude d'être en présence de Robert, et à celui-ci la preuve de sa propre existence. Quand le sourire disparaît de son visage, cet homme semble s'effacer. Au moment de la publication de ce journal en 1985 sous le titre

¹²D désigne et désignera l'œuvre intitulée *La Douleur* (Paris, P. O. L., 1985).

La Douleur, quarante ans après sa rédaction, on a dit que Robert Antelme avait été lui-même affecté par la sécheresse qui caractérise le texte entier et par l'objectivisation du regard porté sur lui par son ex-femme. Il avait été accablé par l'impudence de Duras, qui avait même décidé de publier son portrait, monstrueux, abominable, pour des raisons économiques, d'après lui. Il est vrai que l'on ne peut nier que notre écrivain eût cette sorte de lâcheté. Malgré cela, tout en admettant le point de vue d'Antelme, nous ne considérons pas *La Douleur* comme un texte illustrant la monstruosité du personnage Robert L. Il dénonce, au contraire, la honte qu'inspire la littérature à Duras, celle-ci pourtant ne pouvant s'empêcher de la mettre sous les yeux du public afin de la soumettre à son jugement. L'écriture a l'audace d'exhiber un portrait inhumain, mais à la lecture de *La Douleur*, ce que nous sentons de plus inhumain, c'est un regard tiers fixé sur Robert L.

On le posait sur le seau hygiénique sur le bord duquel on disposait un petit cousin : là où les articulations jouaient à nu sous la peau, la peau était à vif. (...) Une fois assis sur son seau, il faisait d'un seul coup, dans un glou-glou énorme, inattendu, démesuré. Ce que se retenait de faire le cœur, l'anus ne pouvait pas le retenir, il lâchait à son tour. Le cœur, lui, continuait à retenir son contenu. Le cœur. Et la tête. Hagarde, mais sublime, seule, elle sortait de ce charnier, elle émergeait, se souvenait, racontait, reconnaissait, réclamait. Parlait. Parlait. La tête tenait au corps par le cou comme d'habitude les têtes tiennent, mais ce cou était tellement réduit R on en faisait le tour d'une seule main R tellement desséché qu'on se demandait comment la vie y passait, une cuiller à café de bouillie y passait à grand-peine et le bouchait. Au commencement le cou faisait un angle droit avec l'épaule. En haut, le cou pénétrait à l'intérieur du squelette, il collait en haut des mâchoires, s'enroulait autour des ligaments comme un lierre. Au travers on voyait se dessiner les vertèbres, les carotides, les nerfs, le pharynx et passer le sang : la peau était devenue du papier à cigarettes. Il faisait donc cette chose gluante vert sombre qui bouillonnait, merde que personne n'avait encore vue. Lorsqu'il l'avait faite on le recouchait, il était anéanti, les yeux mi-clos, longtemps.

(*D*, 68-69)

La description fidèle d'un moribond prend du relief avec le regard extrêmement réaliste dirigé sur l'objet. Le portrait cruel de Robert L. est ainsi brossé au moyen d'une écriture telle qu'on se demande comment il est possible d'oublier cette réalité, alors

qu'elle doit être inoubliable surtout pour l'auteur. Peut-on négliger le souvenir d'avoir élaboré ce genre de description ? Si Duras a publié son journal écrit quarante ans plus tôt, ce n'est pas uniquement par appât du gain comme le croyait Robert Antelme. C'est parce qu'elle sentait la nécessité de lutter contre son oubli et sa mémoire. Plus exactement, elle se met à faire face au passé et à l'affronter à travers l'écriture. Elle n'a pas pu vaincre l'oubli, car elle a complètement oublié le fait qu'elle a écrit ce journal sur le retour de son mari. Néanmoins, cela ne signifie pas que l'oubli l'aie convaincue. L'auteur a oublié l'existence de son journal, mais elle peut au moins regarder en face cette vérité qu'elle a oubliée. Remédier à l'oubli, c'est tout d'abord accepter l'existence de l'oubli même. On peut dire que Duras est, tout simplement, fidèle à l'oubli qui ne nous lâche jamais, vérité honteuse de l'être humain que seule la littérature met en évidence. Ce qui est le plus monstrueux dans cette œuvre, ce n'est ni le portrait inhumain du personnage Robert L, ni l'écrivain qui ose l'illustrer, mais c'est l'oubli même qui veut fermer les yeux sur le passé inoubliable ou même l'effacer dans la mémoire. Nous tous ne sommes pas libérés de l'oubli, destin inévitable pour les choses soumises plus ou moins à l'influence du temps. Duras ne nie pas qu'elle a entièrement oublié ce qu'elle a écrit et cela même après l'avoir trouvé. Pourtant les cahiers du journal existent, ont existé depuis toujours dans sa résidence. La mémoire intacte reste malgré l'oubli, qui paraissait parfait ou complet. Ce que notre écrivain a trouvé dans ces cahiers n'est pas une réalité datant de quarante ans, mais l'oubli même qui se conserve pendant cette période. L'oubli a survécu pendant autant de temps et devient témoin du passé qui reste dans la mémoire et témoin de lui-même. Comment pouvons-nous interpréter cette survie de l'oubli, l'oubli inoubliable, oublié en même temps qu'inoublié, en fin du compte ? De quelle manière affrontons-nous ce témoin de la présence de l'oubli ?

Quand la narratrice, qui a pourtant attendu impatiemment son retour du camp, revoit

son mari « au palier du premier étage » de leur appartement, elle repart, afin de ne plus le voir.

Je n'ai pas pu l'éviter. Je suis descendue pour me sauver dans la rue. Beauchamp et D. le soutenaient par les aisselles. Ils étaient arrêtés au palier du premier étage. Il avait les yeux levés.

Je ne sais plus exactement. Il a dû me regarder et me reconnaître et sourire. J'ai hurlé que non, que je ne voulais pas voir. Je suis repartie, j'ai remonté l'escalier. Je hurlais, de cela je me souviens. La guerre sortait dans des hurlements. Six années sans crier. Je me suis retrouvée chez des voisins. Ils me forçaient à boire du rhum, ils me le versaient dans la bouche. Dans les cris. (*D*, 49)

Après une longue description de l'attente, la scène de leur rencontre tourne imprévisiblement à la tragédie. La scène qui devait être la plus émouvante possible finit en un tableau cruel de la faiblesse humaine. La narratrice ne peut supporter la présence de Robert L., rendu méconnaissable par son séjour au camp de concentration. Pourtant elle sait bien que cet homme est Robert L., son mari attendu depuis longtemps sans aucun doute. Elle ne peut combler la différence entre l'homme qu'elle connaissait ou qu'elle a attendu avec impatience et celui qui surgit devant elle. Robert se retrouve dans leur appartement afin de recouvrer son existence à partir du jour où il l'avait quitté et de rattraper le temps qui s'était écoulé à Paris pendant son absence. Il revient dans l'espoir de compenser la durée qui lui avait échappé, tandis que cette même durée avait déjà été vécue par sa femme. À Paris, il ne peut recommencer et reprendre la vie à partir de ce temps interrompu depuis un an. Il n'est pas possible que la narratrice revive le temps qui s'est déjà écoulé sans la présence de son mari. Le temps a continué de passer en l'absence de Robert L. En ce temps-là, elle était amoureuse de leur meilleur ami commun, Dyonis Mascolo et ils attendaient la naissance de leur enfant. Elle déclare qu'elle va le quitter dans l'intérêt de l'enfant, scène aussi tragique et ironique que celle des retrouvailles :

Les forces sont revenues encore davantage. Un autre jour je lui ai dit qu'il nous fallait divorcer, que je voulais un enfant de D., que c'était à cause du nom que cet enfant porterait. Il m'a demandé s'il était possible qu'un jour on se retrouve. J'ai dit que non, que je n'avais pas changé d'avis depuis deux ans, depuis que j'avais rencontré D. Je lui ai dit que même si D. n'existait pas, je n'aurais pas vécu de nouveau avec lui. Il ne m'a pas demandé les raisons que j'avais de partir, je ne les lui ai pas données.

(D, 75)

L'arrivée au monde de l'enfant représente non seulement la séparation inévitable de « Je » et de Robert L., mais aussi l'implacable écoulement du temps qui mènera à la naissance du bébé, laquelle appartient à l'époque suivante. Elle a annoncé à Robert L. sa décision de le quitter, alors qu'il était au lit. C'est une déclaration de divorce, mais à la fois l'annonce qu'ils ne partageront plus le même temps et qu'ils vivront des temps différenciés séparés par une distance impossible à combler. Ils sont perturbés par des temps aux vecteurs inverses : le temps du plus et le temps du moins.

Il n'a plus d'autre choix, pour survivre, que de revenir au jour où il avait quitté Paris ; reculer pour progresser de nouveau vers le futur malgré le décalage d'un an. Or, « Je » ne peut que se laisser déchirer par le temps double ; vivre au présent de manière à continuer sa vie et, en même temps, retourner vers le passé afin de rejoindre Robert L. qui, lui, devra se remettre à exister un an après son départ de Paris. Le passé, physiquement et psychologiquement intériorisé par Robert L., reste intact et attend d'être découvert par la narratrice à partir du corps de son mari. Il s'est écoulé et s'inscrit encore violemment dans le corps de Robert. Celui-ci lutte contre le passé qui s'est incrusté en lui, tandis qu'elle doit faire face à ce temps révolu qu'incarne Robert L. C'est pourquoi elle observe avec le regard du tiers, et non autrement, ce qui se passe dans un corps moribond.

Pendant dix-sept jours, l'aspect de cette merde resta le même. Elle était inhumaine. Elle le séparait de nous plus que la fièvre, plus que la maigreur, les doigts désonglés, les traces de coups des S. S. On lui donnait de la bouillie jaune d'or, bouillie pour nourrisson et elle ressortait de lui vert sombre comme de la vase de marécage. Le seau hygiénique fermé on entendait les bulles lorsqu'elle crevaient à la surface. Elle aurait

pu rappeler R glaireuse et gluante R un gros crachat. Dès qu'elle sortait, la chambre s'emplissait d'une odeur qui n'était pas celle de la putréfaction du cadavre R y avait-il d'ailleurs encore dans son corps matière à cadavre R mais plutôt celle d'un humus végétal, l'odeur des feuilles mortes, celle des sous-bois trop épais. C'était là en effet une odeur sombre, épaisse comme le reflet de cette nuit épaisse de laquelle il émergeait et que nous ne connaîtrions jamais. (D, 69)

Elle décrit minutieusement le corps de Robert L. comme un objet. Cependant, ce qu'elle y voit, c'est à proprement parler quelque chose d'inhumain. Ce qu'elle analyse est la trace du passé conservé dans le corps de Robert L. La description froide et sèche s'accorde avec l'expérience du déporté, ranime un passé qui ne s'entretiendra que dans l'écriture. Selon l'auteur lui-même, ce pouvoir cruel affronte le passé, malgré la réticence de l'écrivain, avec une attitude résolument objectivante. Le temps créé par la seule écriture ne se situe donc pas du côté de Robert, ni du côté de la narratrice, mais entre des temps différenciés, afin que Duras transcende le passé, le sien, sa mémoire. L'écriture, elle, reste suspendue entre des temps aux divers vecteurs, et le passé narratif n'apparaît qu'après leur rencontre au carrefour qu'ils forment, tandis que le passé vécu appartient à un temps révolu. En théorie, on ne peut ni reprendre ce qui s'est passé, ni revivre ce qui a été vécu.

2.2 La survie du passé

Duras a décidé d'offrir au public son tableau effroyable, après l'avoir complètement oublié jusqu'à sa redécouverte fortuite, parce qu'elle devait reconnaître dans son journal le dynamisme qui permet à l'écriture de concrétiser le lieu de la différenciation, à savoir le renouveau que suscite la cristallisation du passé polymorphe. L'écriture le conserve et le revivifie d'une façon singulière. À travers elle, nous remontons le temps, cours de sa mémoire et de son oubli. Nulle part ailleurs que dans l'œuvre littéraire, nous pouvons vivre le temps passé à la fois en nous le rappelant et en l'oubliant. D'une part, le passé ne

survit qu'en accord avec son oubli ou son effacement, et d'autre part, l'écriture maintient le passé dans sa totalité mémorielle, y compris l'oubli, et sauvegarde même des altérations ou déformations du souvenir. En restant ouverte aux aspects successifs que revêt le passé afin de devenir le passé scripturaire, la littérature (ou l'art) positivise, au fond, ce que possèdent de négatif les phénomènes comme le temps passé ou l'oubli et les procédés qui recourent au blanc, à l'ellipse, à l'expression lacunaire. Chez Duras, le passé n'est donc pas un fait exact tel qu'il s'est déroulé à un moment donné dans le cours du temps, mais il comporte un processus ou un itinéraire que l'on suit après coup, grâce aux étapes de la différenciation temporelle qui marque l'œuvre d'art.

Car le passé subsiste en accord avec le temps qui s'écoule, du fait qu'il ne survit que dans ce temps. Il reste, même s'il est complètement oublié, dans les traces qu'il a laissées, visibles ou non. Si notre écrivain traite de plusieurs textes relatifs au passé, au présent et à leurs rapports, c'est parce qu'il relate le passé dans son renouvellement permanent, d'une façon complète selon laquelle il survit d'un temps à l'autre. C'est un acte qui consiste à la fois à préserver le passé inscrit dans la mémoire, et à dévoiler l'existence de l'oubli, qui dévore peu à peu le passé, non sans en garder quelque vestige.

Concernant ainsi la survie du passé, l'écriture durassienne nous propose le seul moyen de résister à l'annulation de ce qui a existé. Dans *Hiroshima mon amour*, nous retrouvons cette survie, déclenchée par la différenciation temporelle. Il est vrai que l'écriture, depuis son apparition, survit à l'oubli des vivants pour le temps à venir, mais sa capacité à survivre contre l'oubli est d'autant plus importante pour Duras qu'elle lutte contre l'oubli de Hiroshima et d'Auschwitz, tout comme les autres écrivains contemporains tels que Maurice Blanchot ou Robert Antelme. Elle ne décrit pas spécialement la ville japonaise dans *Hiroshima mon amour*, ni Auschwitz dans *La Douleur*, mais elle traite d'une présence forte de l'oubli, le nôtre. Vivant un deuxième

amour avec un Japonais, la Française reconnaît l'oubli où elle a relégué malgré elle le premier amour, si précieux, si sacré, que lui a inspiré un soldat allemand, lors de la deuxième Guerre mondiale. Dans le synopsis introductif, il est noté ceci :

Entre deux êtres géographiquement, philosophiquement, historiquement, économiquement, racialement, etc., éloignés le plus qu'il est possible de l'être, HIROSHIMA sera le terrain commun (le seul au monde peut-être ?) où les données universelles de l'érotisme, de l'amour, et du malheur apparaîtront sous une lumière implacable. (*HMA*, 11-12 ¹³)

Hiroshima n'est pas uniquement le lieu où les deux personnages principaux font connaissance, ni simplement le lieu soumis à la bombe atomique, mais il se présente comme « le terrain commun » pour tous les êtres humains. Nous sommes tous les descendants des victimes, et en même temps ceux des responsables de la destruction de la ville. Or, Duras n'avait pas la naïveté de traiter sur le même plan Hiroshima et Nevers. Bien au contraire, elle en est parfaitement consciente et souligne dans le synopsis que rien ne distingue l'une de l'autre.

Imbrication encore une fois de NEVERS, et de l'amour, de HIROSHIMA et de l'amour. Tout se mélangera sans principe préconçu et de la façon dont ce mélange doit se faire chaque jour, partout, où sont les couples bavards du premier amour. (*HMA*, 8)

L'auteur avait déclaré aussi :

Toujours leur histoire personnelle, aussi courte soit-elle, l'emportera sur HIROSHIMA. Si cette condition n'était pas tenue, ce film, encore une fois, ne serait qu'un film de commande de plus, sans aucun intérêt sauf celui d'un documentaire romancé. Si cette condition est tenue, on aboutira à une espèce de faux documentaire qui sera bien plus probant de la leçon de HIROSHIMA qu'un documentaire de commande. (*HMA*, 4)

¹³ *HMA* désigne et désignera l'œuvre intitulée *Hiroshima mon amour* (Paris, Gallimard, 1960).

Duras souligne la nécessité que Hiroshima soit valorisée au même titre que Nevers. Sans mener au deuil personnel, Hiroshima ne pourrait pas atteindre à l'histoire commune qui touche le monde entier. Hiroshima doit être libérée de tous les questionnements : à quel pays on appartient, où et quand on est né, où et avec qui on vit. Si le but des créateurs est de montrer la problématique de Hiroshima dans sa vérité, cela ne se fait pas à travers la description de la ville en tant que lieu monumental appartenant au passé, mais en touchant la réalité de la survie. Il s'agit de l'éternelle survie de Hiroshima, qui actuellement représente un deuil mondial, à travers non seulement son passé unique et marqué du 6 août 1945, mais plutôt dans son oubli même qui résiste pour toujours à toute datation singulière. Pour Duras, Hiroshima doit être décrite à égalité avec Nevers, car il n'y a ni classement ni hiérarchisation entre des moments historiques inoubliables, qui ont en commun le deuil humain. Dans *Hiroshima mon amour*, Duras n'admet aucun degré, mais une seule lutte ininterrompue contre l'oubli. L'envahissement du passé par le présent est douloureusement accepté ; voilà la véritable problématique pour Hiroshima ainsi que pour Nevers.

Ce début, ce défilé officiel des horreurs déjà célébrées de HIROSHIMA, évoqué dans un lit d'hôtel, cette évocation *sacrilège*, est volontaire. On peut parler de HIROSHIMA partout, même dans un lit d'hôtel, au cours d'amours de rencontre, d'amours adultères. Les deux corps des héros, réellement épris, nous le rappelleront. Ce qui est vraiment sacrilège, si sacrilège il y a, c'est HIROSHIMA même. Ce n'est pas la peine d'être hypocrite et de déplacer la question. (*HMA*, 2-3)

Dans un éternel état de survivance, Hiroshima contient son oubli ainsi que sa mémoire, et le «sacrilège» ainsi que le sacré. Hiroshima est aujourd'hui un lieu sacré de paix, mais comme le dit Duras, nous ne devons pas oublier qu'elle est en même temps sacrilège. L'auteur, qui a perdu son frère en Indochine par manque de médicaments, dont

la distribution était limitée par l'armée japonaise pendant son occupation du pays, Duras a choisi de raconter la réalité du «sacrilège» d'une ville japonaise. Hiroshima s'expose ainsi à l'ouverture vers le deuil de l'amour de la Femme, dans le sens où celle-ci peut rejoindre tous les survivants ou tous leurs enfants. Elle est forcée de reconnaître l'oubli de son amour de jeunesse si précieux, dans ce temps de la survie. L'état de «survivance»(*HMA*, 140) signifie le temps ultérieur, après la mort de l'amant allemand. Or, le mot «sur-vivre» représente bien le temps dépassant la ligne unilatérale, parce qu'il ne se réalise ni entièrement dans le présent ni dans le passé. Le préfixe «sur» fait émerger ce temps de la survivance grâce à la rencontre du passé et de l'avenir.

La diégèse de *Hiroshima* commence par la proposition d'une problématique du verbe « voir » entre la Française et le Japonais. Leur conversation s'ouvre sur le doute qui entoure l'acte de voir.

LUI. — Tu n'as *rien* vu à Hiroshima. [...].

ELLE. — J'ai *tout* vu. *Tout*.

(*HMA*, 16)

Cet échange infertile paraît, dès l'abord, accuser la facilité de l'effet optique, tout en montrant la fragilité du verbe « voir ». Il s'ensuit un autre grand problème qui captive notre auteur, celui de la visibilité et de l'invisibilité, mais nous l'analyserons dans la deuxième partie. Pour l'instant, prenons en compte cette interrogation du point de vue spatio-temporel. Les deux personnages n'aboutiront à aucun accord, parce que la vérité est mise en jeu, en ce sens que « voir » implique aussi l'approfondissement de la compréhension. Leur dialogue porte sur la question de savoir jusqu'à quel degré la Femme comprend Hiroshima, mais celui-ci n'est évalué par personne. Le Japonais lui-même est loin de connaître la ville, où d'ailleurs il ne se trouvait pas au moment du bombardement atomique. Comme sa partenaire, il ne peut rien voir à Hiroshima. S'il la

contredit, ce n'est pas pour énoncer un simple jugement négatif, conçu par quelqu'un qui aurait pu compter parmi les victimes, mais cela indique que la question de la compréhension se formule en vain à propos de Hiroshima, à jamais insaisissable.

Un autre questionnement se dégage au sujet du passé grammatical. L'interrogation recourt au passé composé : avoir vu. L'Homme demande comment la Française pourrait certifier qu'elle a tout vu. Tout en admettant qu'elle a tout vu, il lui demande si c'était vraiment à Hiroshima. L'auteur met ici l'accent sur la difficulté de justifier non seulement la présence du temps passé, mais aussi la certitude spatiale dans le temps passé. Les données sur la bombe lancée à Hiroshima et les conséquences dont la Française parle d'un ton journalistique, objectif et monotone, font partie du fondement de la réalité historique de Hiroshima, mais ne peuvent ni remplacer Hiroshima au moment fatal, en 1945, ni s'inscrire sur la ligne temporelle qui mène à la Hiroshima d'aujourd'hui. Le déni récurrent, accusateur, de l'Homme touche ainsi à la question existentielle de la présence spatiale et temporelle de Hiroshima dans le passé.

2.3 La survivance de la mémoire oubliée

Si nous prenons en considération la conversation de la première scène selon le point de vue spatio-temporel, la négation qu'exprime le personnage masculin nous conduit à un débat débouchant sur l'interprétation du passé dans le temps actuel. Comment la Française constate-t-elle, à présent, à la fois la sauvegarde du temps passé où elle vient de se placer à Hiroshima ? Le déni, au double niveau de la certitude de l'espace et de celle du passé dans le temps présent, surgit ainsi dans la remise en question du verbe « voir », qui est lié au problème de la présence durassienne. Sans se résigner à reformuler le statut de la réalité avec une simple tournure négative, Duras, commençant par la suspension de la garantie de la présence avec la négation de « voir », se demande ici ce qui fait le passé

dans son évolution linéaire. Elle-même, dans le texte, évoque le thème temporel de la présence à partir du terme « survivance ».

Elle livre à ce Japonais — à *Hiroshima* — ce qu'elle a de plus cher au monde, son expression actuelle même, sa *survivance* à la mort de son amour, à *Nevers*.
(*HMA*, 140)

L'état de « survivance » signifie le temps qui a suivi la mort de l'amant allemand, et le temps, dans son écoulement présent. En quelque sorte, c'est « vivre Hiroshima » indépendamment, à la fois, du présent et du passé. La survie de Hiroshima s'ouvre donc à un exhaussement synthétique que la littérature révèle grâce aux temps différenciés narratifs. La fin du scénario, d'ailleurs, amène la scène de l'appellation toponymique, impersonnelle, universalisée du couple : Hiroshima et Nevers.

Il la tient par les bras, [les poignets], elle se tient face à lui, la tête renversée en arrière. Elle s'écarte de lui avec beaucoup de brutalité.

Il l'assiste dans l'absence de lui-même.

Comme si elle était en danger.

Il la regarde, tandis qu'elle le regarde comme elle regardait la ville et l'appelle tout à coup très doucement.

Elle l'appelle « au loin », dans l'émerveillement. Elle a réussi à le noyer dans l'oubli universel. Elle en est émerveillée.

ELLE

Hi-ro-shi-ma.

ELLE

Hi-ro-shi-ma. C'est ton nom.

Ils se regardent sans se voir. Pour toujours.

LUI

C'est mon nom. Oui.

[On en est là seulement encore. Et on en restera là pour toujours.] Ton nom à toi est Nevers.

Ne-vers-en-France.

FIN

(*HMA*, 124)

Si les protagonistes anonymes, dépourvus de leur nom personnel s'appellent l'un

l'autre, pour la première et dernière fois, au moyen des toponymes correspondant à leurs villes natales, c'est pour être parvenus à comprendre qu'ils n'ont plus besoin de leurs noms initiaux pour vivre un amour unique. C'est parce qu'ils ne vivent enfin que l'amour ordinaire. Cependant, seule cette banalité peut sauver leur amour, du fait qu'elle le rend universel. Leur rencontre aboutit à un amour planétaire et à l'oubli universel. Hiroshima est un symbole de la mémoire historique ainsi que de l'oubli universel, car il fait savoir, à chaque moment, combien les êtres humains oublient facilement ce qui ne doit pas l'être, mais en même temps combien ils résistent contre leur oubli. Comme il est indéniable que l'on oublie, il faut admettre et accepter l'existence de l'oubli en chacun de nous, mais on peut au moins avoir la force ou le courage de lutter contre l'oubli malgré tout. Le personnage féminin constate enfin l'impossibilité de parler de Hiroshima, ainsi qu'il est noté dans le synopsis :

Leur premier propos sera donc allégorique. *Ce sera, en somme, un propos d'opéra.* Impossible de parler de HIROSHIMA. Tout ce qu'on peut faire c'est de parler de l'impossibilité de parler de HIROSHIMA. La *connaissance de Hiroshima* étant a priori posée comme un leurre exemplaire de l'esprit. (HMA, 10)

Elle avait aimé, éperdument, un homme venu du pays ennemi, et qui avait été ensuite tué par balle sous ses yeux. Pour elle, leur amour devait à jamais demeurer intact et inoubliable,— avant qu'elle ne rencontre un Japonais de la ville atomisée.

Histoire de quatre sous, je te donne à l'oubli.
Ruines de Nevers.
Une nuit loin de toi et j'attendais le jour comme une délivrance.
Le « mariage » à Nevers.
Un jour sans ses yeux et elle en meurt.
Petite fille de Nevers.
Petite coureuse de Nevers.
Un jour sans ses mains et elle croit au malheur d'aimer.
Petite fille de rien.

Morte d'amour à Nevers.
 Petite tondue de Nevers je te donne à l'oubli ce soir.
 Histoire de quatre sous.
 Comme pour lui, l'oubli commencera par tes yeux.
 Pareil.
 Puis, comme pour lui, l'oubli gagnera ta voix.
 Pareil.
 Puis, comme pour lui, il triomphera de toi tout entier, peu à peu.
 Tu deviendras une chanson. (*HMA*, 118-119)

Sa première histoire d'amour, dont elle n'a encore jamais parlé à personne, elle la confie à ce Japonais qu'elle connaît à peine. Elle s'aperçoit que l'oubli avait envahi son souvenir de « lui », son amour allemand, et que son sentiment était devenu fort banal, une « histoire de quatre sous ». Cependant, si elle regrette d'avoir raconté son précieux souvenir de Nevers à un homme de rencontre, ce n'est pas en se reprochant de n'avoir pas su garder pour elle le secret d'une liaison passée (dans le cas contraire, en effet, son premier amour n'aurait pas perdu son visage idéalisé), mais c'est parce qu'elle doit accepter d'avoir perdu ce souvenir, au lieu de le protéger contre la vague de l'oubli. Elle croyait probablement, au moment de leur séparation due à la mort, qu'elle ne vivrait qu'avec la présence mémorielle de son premier amour. Par la suite, elle n'en avait jamais fait l'aveu, même à son mari, mais elle n'a pu respecter la promesse qu'elle s'était faite devant l'homme de Hiroshima ; elle est obligée maintenant, pour la première fois, de prendre conscience de son oubli et de s'astreindre, douloureusement, à l'intégrer dans son expérience :

J'ai raconté notre histoire.
 Je t'ai trompé ce soir avec cet inconnu.
 J'ai raconté notre histoire.
 Elle était, vois-tu, racontable.
 Quatorze ans que je n'avais pas retrouvé... le goût d'un amour impossible.
 Depuis Nevers.
 Regarde comme je t'oublie...
 f Regarde comme je t'ai oublié.

Regarde-moi.

(*HMA*, 90)

La Française confesse qu'elle oublie son amant et ajoute aussitôt qu'elle l'a oublié. Le temps devient le passé au moment où il vient d'être l'objet d'un témoignage. L'oubli, en ce sens, tout comme la mémoire, se produit lui aussi dans le temps présent auquel appartient la narration. Tout en faisant mention de Hiroshima et de Nevers, le personnage féminin en oublie le souvenir, et cela aide le récit et son oubli à se former malgré tout. Dans la scène suivante, nous remarquerons que le passé touche ce temps de la survivance en rencontrant l'avenir.

ELLE. — Elle a eu à Nevers un amour de jeunesse allemand...Nous irons en Bavière, mon amour, et nous nous marierons. Elle n'est jamais allée en Bavière. (*Elle se regarde dans la glace*).

Que ceux qui ne sont jamais allés en Bavière osent lui parler de l'amour. (*HMA*, 90)

L'action future d'aller en Bavière peut se mêler avec le temps passé qui n'est jamais arrivé, dans le temps présent où elle ose parler de l'amour. La Femme a déjà raconté son histoire au Japonais dans ce monologue, mais l'écrivain, grâce au présent du subjonctif, fait apparaître le temps de survivance, où elle en vient à s'exprimer au sujet de l'amour. Elle ne pourra donc plus rencontrer le passé quand elle se situera dans le temps accompli de cet aveu audacieux. La condition que le temps d'oser se réalise à chaque instant lui accorde ainsi le délai que demande le récit de l'expérience partagée avec le soldat allemand.

Du reste, dans la scène où ils viennent à peine de se rencontrer, elle n'envisage pas encore son oubli définitif, bien avant qu'elle lui raconte son histoire d'amour de Nevers. La présence du Japonais introduit ainsi dans *Hiroshima mon amour* à la fois la table rase du passé de la Femme et le commencement textuel. Pour qu'il rencontre

une femme qui n'a pas encore besoin d'oublier, si bien que l'histoire est prête à se déclencher, il la rejette dans un anonymat complet. Une fois son amour de Nevers narrativement oublié, elle acquiert au moins un nom, même impersonnel, afin de sortir de son anonymat. Le texte ne peut que prendre fin sur cet oubli parfait que procure cette dénomination.

Celle-ci pourrait résulter de deux causes. La première marque la fin de l'histoire, parce que la Française s'exclut du temps de l'aveu tout en devenant une figure sûre, alors que la deuxième explique le reste de ce qui existait, comme exactement le destin que Hiroshima a suivi ou suivra et le cas de l'histoire qui est arrivée à Elle, à Nevers. Les noms, qui s'inscrivent d'une façon déconstruite, contiennent leur propre perte, à savoir l'oubli, mais survivent dans le reste de leur déformation. Hiroshima tout comme Nevers rejoignent ainsi le questionnement de la survivance de l'écriture contre le temps oublié, ou le temps à oublier, parce qu'elle est à la fois une résistance à l'amnésie et la survivance de cette amnésie. *Hiroshima mon amour* qui commence à parler de Hiroshima à partir de l'amour de Nevers, fait émerger le vrai problème du deuil universel et prépare un lieu pour l'écriture, laquelle n'est que le prolongement de sa résistance permanente, mais également le seul témoin de sa propre survivance. Ainsi, le deuxième amour, impossible pour elle, est à oublier tout comme le premier.

Ils ne se disent rien.

Ils se regardent.

Le silence de l'aube pèse sur toute la ville. Il entre dans la chambre. Au loin Hiroshima dort encore.

Tout à coup, elle s'assied.

Elle se prend le visage entre les mains, et gémit. Plainte sombre.

Dans ses yeux à elle il y a la clarté de la ville. Elle met presque mal à l'aise et elle crie tout à coup :

ELLE

Je t'oublierai ! Je t'oublie déjà ! Regarde, comme je t'oublie ! Regarde-moi !

Dans ce texte, le futur de « oublier » rejoint possiblement le présent du même verbe. *Hiroshima mon amour* introduit en effet la dichotomie spatio-temporelle possible dans l'œuvre littéraire, dont une autre représentation est symbolisée dans le mot Nevers. L'auteur lui-même en fait état, qui pourtant s'en est aperçu après la publication du texte : Nevers signifie « Never » en anglais, « jamais ». De là le double sens : Nevers n'existe plus « jamais » pour l'héroïne à partir du moment où son aimé a été tué à la guerre, et, d'autre part, elle n'oubliera « jamais » son précieux amour pour lui. Nevers contient les deux sens de « never » dans le texte. Or, pour elle, la réalité ne se conforme pas à ces deux « jamais », parce que Nevers existe pour toujours malgré elle, et deuxièmement, parce que, en fin de compte, elle oublie petit à petit sa ville. Sous ce point de vue, celle-ci présente un aspect contradictoire, le tiraillement du souvenir et de l'oubli. Pour la même raison, Hiroshima concrétise un antagonisme entre la ville tristement monumentale, marquée par l'Histoire, et celle qui est obligée de lutter contre le passé. En d'autres termes, c'est une ville inoubliable, mais à oublier. Revenons au commencement du texte, très significatif à cet égard :

ELLE

Ainsi l'hôpital, je l'ai vu. J'en suis sûre. L'hôpital existe à Hiroshima. Comment aurais-je pu éviter de le voir ?

[...]

LUI

Tu n'as pas vu d'hôpital à Hiroshima. Tu n'as rien vu à Hiroshima.

(*HMA*, 22-23)

« Elle », venue « pour jouer dans un film sur la Paix » (*HMA*, 9), raconte à « Lui » qu'elle a « tout vu à Hiroshima » (*HMA*, 16) comme dans un hôpital ou un musée. En tenant sur Hiroshima des propos tels qu'ils suscitent la réaction négative de son

interlocuteur, elle ne voit pas cette ville, qui ne peut faire l'objet d'une remarque positive. Il leur faut en parler malgré l'impossibilité de l'évoquer, car elle ne se reconstruit que dans la mémoire et l'oubli, dès lors qu'elle devient HIROSHIMA, ville universelle. À ne la voir que dans la mémoire, et en évitant d'assumer l'autre partie de l'oubli, nous risquons de ne pas l'appréhender correctement et de ne pas la saisir entièrement dans le texte. Pour voir tout à Hiroshima, la Française doit accepter le côté négatif dû aux lacunes de la mémoire. Hiroshima a pour destin d'être oubliée ainsi que Nevers, mais elle pourrait, pour toujours, demeurer dans cet oubli même, tout en résistant. Cependant, si elle parvient à l'oubli universel, elle n'est pas tout simplement oubliée. Elle est présente dans toutes les existences, n'importe où, à n'importe quel moment, dans l'histoire de l'oubli et dans celle de la résistance contre l'oubli. Elle survit ainsi dans l'histoire humaine.

Troisième chapitre : *L'intemporalité narrative*

3.1 *Le temps reconstruit*

Le cycle indien, ouvrages représentatifs, traite également du thème de l'oubli, produit par la différenciation du temps narratif¹⁴. *India song* est le dernier texte inclus dans le cycle indien, où l'histoire d'amour d'Anne-Marie Stretter, le personnage principal des œuvres durassiennes, se déroule dans un pays fictif, S. Thala, anagramme de Thalassa,

¹⁴ Marguerite Duras a publié cinq textes à la suite, tout d'abord *Le Ravissement de Lol V. Stein* en 1964, ensuite *Le Vice-consul* en 1965, *L'Amour*, *La Femme du Gange*, et enfin *India song* en 1973, textes qui ont pour objet l'histoire d'amour entre Anne-Marie Stretter, femme mariée, Michael Richardson et son ancienne fiancée Lol V. Stein. Publié par Gallimard en 1973, *India song* est une œuvre définie par son auteur comme « texte, théâtre, film », et qui a été, deux ans après, filmée par Marguerite Duras en personne. Enveloppé par la sublime musique de Carlos d'Alessio, le film a eu un grand retentissement au moment de sa présentation au festival de Cannes. Duras propose, dans ce film, une scission entre la voix et l'image, ce qui ne s'est presque jamais vu dans un film traditionnel. *India song* montre bien une existence autonome de la voix qui n'occupe plus une position secondaire par rapport à l'image. Le film d'*India song* est fort intéressant, de ce point de vue, à étudier dans l'histoire cinématographique, mais notre intérêt, dans cette partie, se situe plutôt dans « le blanc » qui entoure la voix et fait apparaître dans le texte soit la mémoire soit la lacune de la mémoire. Dans la deuxième partie, nous analyserons le problème visuel relatif à l'image filmique et à celle de l'écrit.

la mer en grec. Avec pour arrière-plan un terrain évoquant la mer, l'histoire d'Anne-Marie racontée par les Voix, s'élargit sur l'étendue de S. Thala, introduisant non seulement la mémoire, mais également l'oubli.

Dans le texte *India song*, quatre Voix numérotées, qui sont autant de mémoires distinctes de la même histoire, rapportent tout ce qui s'est passé au bal de S. Thala :

VOIX 3
Que crie-t-il ?
VOIX 4
Son nom.
VOIX 3 (*lent*)
Anna Maria Guardi.
VOIX 4
Oui. Toute la nuit, dans Calcutta, il a crié ce nom.
Silence.
[...]
VOIX 2 (*comme exténuée*)
Il marche le long du Gange.
Il tombe sur les lépreux endormis.
On crie aussi de l'autre côté du Gange.
Temps.
VOIX 1
Oui. (*IS*, 111 ¹⁵)

Les Voix, racontant ce qui s'est passé à Calcutta autour d'Anna-Marie Guardi, nom de jeune fille d'Anne-Marie Stretter quand elle était à Venise, reconstruisent son histoire à elle avec des fragments de mémoire, malgré des lacunes ou des blancs qui commencent déjà à envahir cette mémoire et un jour l'envahiront toute. Les Voix, figures qui s'entraident pour donner une cohérence à cette histoire commune, possèdent de différents souvenirs. Le personnage d'Anne-Marie Stretter surgit parmi ces figures-Voix mêmes, plus ou moins affectées par les lacunes. Certes, elles racontent l'histoire de la femme fascinante à travers des éclats de leur mémoire, mais elles reconstruisent cet être

¹⁵ *IS* désigne et désignera l'œuvre intitulée *India song* (Paris, Gallimard, 1973).

mystérieux à partir de leur désir de savoir. Une connaissance insuffisante de cette femme les incite à combler leur déficience mémorielle, dont le résultat est la naissance de la belle histoire d'*India song*. Les Voix, de loin en loin, nous dirigent jusqu'au bord de la mémoire d'Anne-Marie Stretter, qui meurt dès le début du texte. La musique d'*India song*, qui accompagne la cérémonie d'adieu, magnifie la première scène et les Voix partagent la douleur des « présences » à ces funérailles .

Les voix sont douloureuses, leur mémoire détruite revient, mais leur douceur reste égale.

VOIX 2

Sa tombe est au cimetière anglais...

VOIX 1

... morte là-bas ?

VOIX 2

Aux îles. (*Hésitation.*) Trouvée morte. Une nuit.

Silence

.(*IS*, 17)

La « mémoire détruite » d'Anne-Marie Stretter était présente avant même que le texte commence, mais « revient »-elle vraiment, comme le dit le texte au début, au fur et à mesure que l'histoire d'amour se déroule ? La mémoire perdue revient-elle en se rappelant tout ce qui s'est passé à S. Thala ? Les Voix ne reconstruisent-elles que l'histoire passée ?

La première scène suggère une double image de l'histoire. D'un côté, elle représente un bal à S. Thala, mais, d'un autre, elle évoque une cérémonie funèbre. Elle doit être comprise comme le véritable commencement de l'histoire d'amour, ainsi que sa fin marquée par la mort de l'héroïne. Après quelques remarques liminaires, c'est dans les ténèbres que l'histoire enfin commence avec la musique.

NOIR

Au piano, ralenti, un air d'entre les deux guerres, nommé *India Song*.
 Il est joué tout entier et occupe ainsi le temps R toujours long R qu'il faut au spectateur, au lecteur, pour sortir de l'endroit commun où il se trouve quand commence le spectacle, la lecture.
 Encore *India Song*.
 Encore.
 Voilà, *India Song* se termine.
 Reprend. De plus « loin » que la première fois, comme s'il était joué loin du lieu présent.
India Song joué cette fois, à son rythme habituel, de blues.
 Le noir commence à se dissiper.
 Tandis que très lentement le noir se dissipe, voici, tout à coup, des voix. (IS, 13)

Un air intitulé *India song* s'écoule lentement dans le noir comme un prélude à la cérémonie, suivi d'une deuxième interprétation plus rapide. Les deux temps, ici différents, apparaissent à travers des musiques jouées deux fois, une interprétation « ralenti(e) » et une autre « à son rythme habituel », comme si elles voulaient révéler deux significations entremêlées, apportées par la première scène. L'une est interprétée lentement comme une marche funèbre pour la mort d'Anne-Marie Stretter, tandis que l'autre est exécutée plus rapidement pour mieux se prêter à la danse. « Le noir commence à se dissiper » juste au moment de la seconde interprétation. Non seulement pour le bal, mais également pour les funérailles, la musique doit être jouée deux fois avant que l'histoire d'Anne-Marie ne commence, car la scène du bal contient toujours celle de la cérémonie du deuil. Les personnages présents au début du texte sont tous de noir vêtus comme pour les funérailles.

VOIX 2

Elle était arrivée tard à ce bal... au milieu de la nuit...

VOIX 1

Oui... *habillée de noir*...

Que d'amour, ce bal...

Que de désir...

Silence.

Avec la lumière grandissante on découvre R serties dans le décor colonial R des

présences. *Il y avait des gens.*

[...]

Allongée sur un divan, longue, très mince, presque maigre, il y a une femme
HABILLÉE DE NOIR.

Très près d'elle, un homme également habillé de noir, assis.

Séparé des AMANTS, un autre homme également habillé de noir. (*IS*, 15-16)

La femme et les hommes ici présents sont tous en noir, couleur qui convient autant à une soirée de gala qu'à la manifestation d'un deuil. Les habits noirs peuvent ici être considérés soit une tenue correcte appropriée au bal, soit comme un symbole funèbre. Cependant, pour désigner les personnes, l'auteur choisit le mot neutre « présences », employé à la fois pour les danseurs et pour ceux qui assistent à la cérémonie de l'adieu. La première scène, ainsi, implique bien une double image : le lever et la chute du rideau. Il s'ensuit que le texte d'*India song* comporte, dès le début, sa fin, effet techniquement durassien dû à l'évocation de la mort d'Anne-Marie Stretter : s'y substitue silencieusement un tableau vu à son commencement.

La femme habillée de noir et l'homme qui est assis près d'elle se mettent à bouger.
Sortent ainsi de la mort. Leurs pas ne font aucun bruit.

Ils se sont levés.

Ils se sont rapprochés.

Que font-ils ?

Ils dansent.

(*IS*, 18)

Le passage de l'image du verso au recto s'accomplit, grâce à la mise en mouvement des deux personnages. Sortant « de la mort », ils peuvent danser ensemble. Le lieu change également et passe à « l'endroit commun » (*IS*, 13) que sont les funérailles, afin que les invités partagent les sentiments de deuil en un fameux bal de S. Thala, qui procure une rencontre décisive entre Anne-Marie et Michael Richardson. Une telle transposition engendre un autre changement : celui des costumes des personnages. Plus l'histoire

avance, plus la couleur blanche domine dans les vêtements.

Un homme est entré dans le parc. Grand, maigre, HABILLÉ DE BLANC. Il marche lentement. Ses pas ne font aucun bruit. (IS, 27)

Cette blancheur tranche évidemment sur la dominante noire. Avec l'apparition de ce vice-consul de France à Lahore, elle envahit petit à petit le texte. Même à propos d'Anne-Marie Stretter habillée de noir, la couleur blanche de sa peau est soulignée. Son arrivée suit le départ d'un domestique en blanc.

Le lieu reste vide quelques secondes encore puis la femme habillée de noir entre dans l'obscurité de la salle. Elle est pieds nus. Ses cheveux sont défaits. Elle est vêtue d'un peignoir court, en coton noir, ample.

[...]

Prend ses cheveux, les écarte de son corps, dans un geste d'accablement. Quelqu'un qui étouffe de chaleur. Puis laisse tomber ses bras le long de son corps.

Dans l'entrebâillement du peignoir, le blanc du corps nu. (IS, 31)

À mesure que les personnages se montrent en blanc, Anne-Marie Stretter, « la femme habillée en noir », révèle maintenant la blancheur de sa peau. La couleur blanche s'impose ainsi comme pour donner de la vivacité aux protagonistes dans cette histoire relative au passé. Puisque le noir, comme nous l'avons indiqué plus haut, joue un double rôle important dans la première scène du roman, il annonce que ce texte est fortement marqué par le passé. Si la première scène commence par la mort symbolique d'Anne-Marie, le développement de l'intrigue apparaît comme une reprise artificielle, mais aussi artistiquement positive, racontée à travers les mémoires des Voix nommées de 1 à 4. *India song* est une histoire d'amour passée, reconstruite à partir des souvenirs.

Nous analysons ce passage du noir au blanc suivi d'un retour au noir, et cela par rapport à cette présence des Voix, touchées par l'oubli. La première scène du texte, nous

l'avons vu, représente le bal, décisif, où se rencontrent Anne-Marie Stretter et Michael Richardson. Les Voix 1 et 2, qui déplorent la mort de l'héroïne, en explorant leur mémoire, racontent son histoire d'amour en Inde, où elle a vécu ses derniers jours avant de se suicider.

VOIX 1
Il l'avait suivie aux Indes.

VOIX 2
Oui.

Temps.
VOIX 2
Pour elle il avait tout quitté.
En une nuit.

VOIX 1
La nuit du bal... ?

VOIX 2
Oui. (IS, 14)

Pour l'amour d'Anne-Marie Stretter, femme littéralement fatale, Michael Richardson a quitté sa fiancée la nuit du bal à S. Thala où il l'avait vue pour la première fois. La nuit cruciale pour lui n'a guère changé la volonté suicidaire d'Anne-Marie. Elle est « morte aux îles » (IS, 32) sans aucune raison claire et « on a retrouvé le peignoir » (IS, 144) sur la plage. Les voix racontent la fin de sa vie en Inde, mais elle n'était plus vivante dès la première scène.

VOIX 2
APRÈS SA MORT, il est parti des Indes...

Silence.
La phrase a été dite d'une traite, comme lentement récitée.
La femme habillée de noir, qui est devant nous, est donc morte. (IS, 17)

L'histoire, qui s'ouvre par l'annonce de la mort d'Anne-Marie, renforcée par des majuscules, se termine également par la scène de sa mort. En d'autres termes, elle ne vit que lorsque les Voix racontent au cours du texte son histoire d'amour en Inde. Elle peut

apparaître seulement à travers des Voix, c'est-à-dire qu'elle survit dans ces Voix qui ont déjà commencé à être touchées ou envahies par l'oubli. Quand elles évoquent l'histoire d'Anne-Marie, elles ne reconstituent que l'histoire oubliée, laquelle s'est déjà écoulée quelque temps auparavant dans une scène préalable non écrite. Or, l'existence d'Anne-Marie n'est pas évacuée : elle survit dans ces Voix, qui tentent de saisir cette femme en construisant un vécu qui ne surgit qu'à travers une mémoire lacunaire. Celle-ci ne signifie pas souvenir perdu, mais juste une volonté qui se produit, malgré toutes les difficultés, pour reconstruire ici dans ce texte une narration faite contradictoirement de trous de mémoire. Répétonsque le début du texte se présente égalementen tant que scène de funérailles, lesquelles cependant ne sont pas simplement une occasion de plaintes au sujet de la mort des êtres aimés, mais forment un point de jonction entre deux directions opposées : la mémoire et l'oubli. Elles constituent le premier lieu de la lutte entre mémoire et oubli, ainsi que l'indique le texte même. Anne-Marie Stretter, vêtue de noir au début et à la fin, porte du blanc dans le milieu de l'œuvre.

N° 2

— Cette femme intrigue. Personne ne sait très bien à quoi elle occupe son temps... À quoi ? Elle est bien occupée à quelque chose ?

— Elle doit lire... Entre l'heure de la sieste et celle de la promenade que ferait-elle d'autre...

— Des colis de livres arrivent de Venise à son nom... Elle s'occupe de ses filles aussi... A la saison sèche elles jouent au tennis, elles passent devant les bureaux, on les voit, toutes les trois, en blanc... (*IS*, 63)

À la différence des autres scènes, Anne-Marie Stretter se montre ici bien vivante en jouant au tennis, en blanc, avec ses filles. Sa présence est d'autant plus marquée que sa tenue blanche, symbole de vie, contraste avec le noir funèbre habituel. Par rapport aux autres scènes racontées par les Voix, celle-ci, exceptionnellement, se passe de leur

présence. Les Voix, si importantes dans ce texte touchant l'oubli, sont absentes juste pour une scène où éclate aussi le blanc du costume que porte le Vice-consul, amoureux sans retour d'Anne-Marie Stretter. Parmi les hommes en noir, la présence du Vice-consul tranche singulièrement.

Anne-Marie Stretter portera une robe noire *celle qu'elle portait au bal de S. Thala* -, celle qui est décrite dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*.

Les hommes seront en smoking noir. À l'exception du Vice-consul de France à Lahore qui portera un smoking blanc. (*IS*, 57)

La tenue blanche du Vice-consul, « vierge » (*IS*, 57), en contraste avec le noir des autres invités, symbolise sa pureté, et en même temps son dynamisme et la fouguese passion que lui inspire Anne-Marie. Contrairement au noir signifiant la mort, le blanc du Vice-consul révèle spécialement une grande vitalité. Il est remarquable que le récit élaboré par les Voix perde ses narratrices, justepour le passage où domine le blanc que partagent le Vice-consul et Anne-Marie, d'autant plus que le blanc aussi fortement que le noir possède une présence indispensable pour une histoire du passé comme *India song*.

Que signifie alors l'absence des Voix dans cette scène où ils semblent curieusement, en raison de leur tenue blanche, former en quelque sorte un couple tel qu'il apparaît le jour de son mariage ? Le blanc manifeste-t-il simplement le fait que l'histoire reconstituée par la mémoire des Voix reprend enfin son cours, tout en sortant d'une histoire passée ? Le blanc n'annonce pas seulement que les personnages sont vivants, mais également que le texte est touché par la lacune de la mémoire. Si les Voix narratrices, au fur et à mesure que le souvenir revient avec une couleur noire, évocatrice du passé, tissent une histoire passée en réveillant la mémoire qui s'était endormie, la scène symbolisée par le blanc du smoking du Vice-consul prouve que les Voix ne peuvent atteindre, malgré tout, à ce blanc, à savoir l'oubli. Bien que les Voix s'efforcent de rassembler tous les souvenirs, l'oubli les

en empêche. Celui-ci garde, certes, sa propre place dans *India song*, place intacte pour les Voix, mais le Vice-consul, seul protagoniste vêtu de blanc au milieu du bal, et dont le smoking blanc symbolise l'oubli, apparaît comme quelqu'un qui doit être oublié dans le cadre romanesque.

V.-CONSUL : Après la réception vous restez entre intimes.

Je voudrais rester avec vous une fois.

A.-M. S. : Vous n'avez aucune chance.

Temps.

V.-CONSUL : Ils me chasseraient.

A.-M. S. : Oui.

Vous êtes quelqu'un qu'il leur faut oublier.

(*IS*, 98)

Si Anne-Marie Stretter veut procurer au Vice-consul la mise en oubli, c'est parce qu'il incarne la lacune mémorielle au moyen de la couleur blanche. D'une part, le texte se construit à l'aide de la mémoire des Voix. D'autre part, il réserve la place laissée à l'oubli, qui est le thème important, avec la mémoire, dans *India song*. Si l'oubli paraît dans le texte qui traite d'une histoire passée, il ne peut probablement se décrire que de cette façon-là, car l'histoire passée ne se produit que grâce à l'alliance nécessaire de la mémoire et de l'oubli. Ce dernier ne peut apparaître en tant que non-dit en étant complètement oublié ou négligé par le texte, mais il représente un lieu inaccessible aux Voix, narratrices qui incarnent la mémoire diégétique, comme dans *India song*, par exemple. La scène où le Vice-consul, habillé de blanc, symbolise l'oubli, offre au texte un lieu impossible, où les Voix ne peuvent intervenir, alors quel'histoire, passée, surgit juste au milieu entre la mémoire et l'oubli, qui, l'un et l'autre, sont les éléments inoubliables, indispensables à la mise au point de l'écriture durassienne.

3.2 La mémoire déformante

La narration, qui commence par une scène de deuil avec les personnages vêtus de noir, passe par les moments de vie d'Anne-Marie Stretter vêtue de blanc, et est suivie de la scène de sa mort symbolisée par le peignoir noir. Celui-ci fonctionne comme un outil favorisant l'intemporalité liée à la différenciation textuelle durassienne et permettant d'éviter l'écueil de la trop simple linéarité du récit. Il introduit ainsi le renouvellement de l'ensemble des procédés de la narrativisation.

Elle est pieds nus. Ses cheveux sont défaits. Elle porte le peignoir de coton noir,
court. (*IS*, 139)

Pieds nus, Anne-Marie Stretter ne porte qu'un peignoir noir. Il n'y a plus que ce peignoir qui lui appartienne et qui indiquera le dernier endroit où elle se trouvera. Anne-Marie, qui s'est mise en peignoir noir à la fin du texte, disparaîtra dans la mer. Seul son peignoir sera découvert sur la plage, comme un indice de la mort de cette femme et de la conclusion textuelle. Le signe d'un suicide, un témoignage.

VOIX 4

Elle a dû rester là longtemps, jusqu'au jour R et puis elle a dû prendre l'allée...
(*Arrêt.*) C'est sur la plage qu'on a retrouvé le peignoir. (*IS*, 145)

Restant sur la plage, ce vêtement témoigne de la disparition de sa propriétaire. Commenant par le deuil d'Anne-Marie en noir, *India song* se termine par sa mort symbolisée par ce peignoir. Le texte retourne vers cette mort. Nous pouvons dire même que le début de l'histoire est la suite de la fin du texte. La mort d'Anne-Marie Stretter, relatée à la toute fin du récit, prépare la première scène de deuil.

L'histoire ainsi doit être une fois oubliée afin de reprendre avec la fermeture du texte. En d'autres termes, elle a besoin du blanchiment pour la suite. L'oubli contribue à la

renaissance du texte tout en recirculant dans la même histoire, mais il accumule toujours des traces à chaque retour. Si le texte *India song* reconstruit un récit du passé à travers la mémoire des Voix, il n'en démontre pas moins la possibilité créatrice de l'oubli, placé dans la double image, celle du bal et celle des funérailles. L'oubli oscille entre les deux significations opposées, qui, cependant, ne sont que deux aspects d'une même histoire. L'auteur explique comme suit la naissance d'*India song*.

Le fait qu'*India Song* pénètre et dévoile une région non explorée du *Vice-consul* n'aurait pas été une raison suffisante de l'écrire.

Ce qui a été c'est la découverte du *moyen* de dévoilement, d'exploration, faite dans *La Femme du Gange* : les voix extérieures au récit. Cette découverte a permis de faire basculer le récit dans l'oubli pour le laisser à la disposition d'autres mémoires que celle de l'auteur : mémoires qui *se souviendraient* pareillement de n'importe quelle autre histoire d'amour. Mémoires déformantes, créatives. (IS, 10)

Il est clair que la découverte des « voix extérieures au récit » a poussé Duras à traiter d'une histoire qui se construit difficilement sur la route de la perte des souvenirs. Cependant, ce qui est important de notre point de vue, c'est qu'il s'agit des « mémoires déformantes, créatives », et non celles strictement fidèles au passé. Ces mémoires appartiennent à la création du nouveau, qui donne la force de recréer ou de déformer une histoire d'amour passée. Dans *Histoire, mémoire et relectures et réécritures littéraires*, Jean Bessière observe que « la figuration de la mémoire par la littérature permet encore à cette littérature de dire à la fois la discontinuité et la continuité temporelles ».¹⁶ Cette dualité textuelle de la continuité et de la discontinuité devient lieu de création pour Duras. Le texte met en jeu des « mémoires déformantes », qui n'ont de place que dans l'oubli. La mémoire parfaite, si elle existe, n'est pas touchée par l'oubli et restitue telle quelle une histoire ancienne.

¹⁶ Sous la direction de BESSIÈRE Jean et SINOPOLI Franca, *Histoire, mémoire et relectures et réécritures littéraires*, Rome, Bulzoni, 2005, p. 10.

Or, comme le remarque Duras elle-même, *India song*, prend forme grâce aux Voix narratives qui recourent aux souvenirs plus ou moins rongés par l'oubli, lequel n'est pas une déficience de la mémoire, mais une survie de la trace laissée par l'écrit. Il survit à travers le blanc de l'écriture. L'oubli, signe changeant dans le présent, ne se conserve que dans le texte même, qui accorde certainement une place à l'oubli dans les œuvres durassiennes. Celles-ci ne servent pas uniquement de témoins de ce qui a été exprimé par Duras, mais elles avancent vers leurs propres destinations, comme nous l'avons constaté. C'est que l'oubli met en évidence la trouée que l'auteur lui-même n'arrive pas à toucher après avoir mis le point final au texte. Si Duras parle de « mémoires déformantes » dans *India song*, c'est parce que la mémoire du texte peut être transformatrice grâce à la présence de l'oubli insérée dans le texte.

Tout en remarquant que les Voix sont extérieures au récit juste dans cette scène, nous pouvons considérer que le blanc, ici, représente non seulement une couleur de vitalité, opposée au noir du deuil, causé par la mort d'Anne-Marie Stretter, mais aussi le vide de la mémoire dans l'histoire reconstruite. Trou dans la mémoire, le blanc envahit progressivement le passé. Proches d'une histoire enthousiasmante, les Voix ne peuvent résister au temps qui efface leur mémoire. Le passé s'éloigne malgré la passion des Voix pour l'histoire d'amour. Certes, *India song* est un récit du passé qui tourne autour d'une Anne-Marie Stretter décédée ; récit reconstruit grâce à la mémoire des Voix d'une part, mais, d'autre part, récit qui se laisse toucher par la force du temps. Rien ne demeure intact dans l'écoulement temporel, qui remplace la mémoire par l'oubli. Les Voix ne cachent pas leur oubli malgré le ravissement où les entraîne l'histoire passée.

L'histoire de cet amour, les voix l'ont sue, ou lue, il y a longtemps. Certaines s'en souviennent mieux que d'autres. Mais aucune ne s'en souvient tout à fait et aucune, non plus, ne l'a tout à fait oubliée. (*IS*, 147)

Les Voix, qui connaissaient l'histoire d'*India song*, la reprennent afin de la perpétuer. Les Voix ne s'en souviennent plus par cœur, mais sans l'oublier entièrement. L'histoire se recompose après un intervalle de temps, à savoir qu'elle a dû, une fois, tomber dans l'oubli avant d'être racontée par ces quatre Voix. *India song* n'est pas une histoire construite par les Voix, qui lui donneraient forme grâce à une mémoire stable et continue, mais se compose à partir de l'oubli, qui se trouve dans un milieu instable parmi les « mémoires déformantes ». *India song* ne raconte donc pas l'histoire de la mémoire que les quatre Voix gardent d'une manière ou d'une autre : le texte est produit par les blancs et dans ces blancs. Anne-Marie Stretter naît sous l'effet d'une écriture fragmentaire incertaine :

La mémoire qu'elles ont de l'histoire d'amour est illogique, anarchique. Elles délirent la plupart du temps. Leur délire est à la fois calme et brûlant. La voix 1 se brûle à l'histoire d'Anne-Marie Stretter. Et la voix 2 se brûle à sa passion pour la voix 1.
(*IS*, 11)

Les Voix sont enthousiasmées par le personnage d'Anne-Marie Stretter, intérêt qui détermine le contenu d'*India song*. Les blancs du texte ne retirent rien à la certitude du récit, mais ils constituent, à proprement parler, la source de cette passion de savoir et de saisir son histoire entière, base de tout le texte d'*India song*. La présence de ces Voix sans visage a d'autant plus d'importance que la narration ne cherche pas directement à représenter l'histoire d'amour d'une femme, mais cette œuvre se forme autour de ce personnage mystérieux. Toute l'histoire résulte du désir de découvrir cette femme plutôt que de savoir ce qu'elle a vécu à Calcutta ou dans son propre passé :

Silence.
Immobilité.

Sanglots lointains du Vice-consul.
Silence de nouveau.
Dans le jardin la lumière s'obscurcit encore une fois, se plombe.
Aucun vent dans le jardin désert.

VOIX 2 (*peur, très bas*)
LE BRUIT DE VOTRE CŒUR ME FAIT PEUR...
Silence.

Encore un mouvement dans la masse immobile des trois corps endormis : c'est la main de Michael Richardson qui va vers le corps de la femme, le caresse, et reste là, posée.

Michael Richardson ne dormait pas.
La lumière s'obscurcit encore.
Désir, épouvante de la « voix » 2.

VOIX 2
Votre cœur, si jeune, d'enfant...
Pas de réponse.
Silence.

VOIX 2
Où êtes-vous ?
Pas de réponse.
Silence.

(*IS*, 49)

La Voix 2 ne s'intéresse plus à l'histoire de Calcutta, mais elle s'insinue dans l'histoire elle-même. Les mémoires des Voix sont d'ailleurs instables et privées de la certitude. L'important selon notre point de vue n'est pas leur instabilité, mais leur caractère elliptique même, car l'existence d'Anne-Marie Stretter se construit à partir du dérangement temporel qui aboutira à l'intemporalité narrative. *India song* traite de cette lacune du récit, provoquant la différenciation de la structure chronologique, et non d'une histoire attribuée à un personnage en particulier. Si tout commence avec la préparation de la cérémonie du deuil pour Anne-Marie Stretter, la vie de celle-ci, en effet, doit être oubliée afin qu'elle se reforme en tant qu'histoire à raconter. L'oubli proprement dit est une source du texte, concernant une histoire du passé. C'est pourquoi l'auteur souligne qu'elle appartient aux Voix qui la racontent, et non au passé.

Les voix 3 et 4 sont des voix d'hommes. Rien ne les lie que la fascination qu'exerce sur elles l'histoire des amants du Gange, surtout, encore une fois, celle d'Anne-Marie Stretter.

[...]

La différence entre les voix 3 et 4, entre l'oubli, ici, et la mémoire, là, relève d'une même cause : cette fascination dite plus haut qu'exerce l'histoire sur ces deux voix. La voix 3 a rejeté cette fascination. La voix 4 l'a tolérée.

Latente chez l'une, manifeste chez l'autre, l'histoire des amants du Gange était DANS les deux voix. En instance de survivre ou de resurgir. (*IS*, 105)

Les Voix 3 et 4 ne sauvent pas l'histoire située au bord de l'oubli des amants, qui prennent le chemin de la disparition, mais elles en recréent l'oubli même. Oublier n'est pas un acte spontanément accompli, mais possède une activité potentielle. On ne peut évacuer une série d'événements sans l'avoir connue une fois, juste au moment des efforts accomplis pour la reconstruire grâce au souvenir. Afin d'effacer, il faut au moins avoir connu et se rappeler ce fait que l'on oublie. On ne peut jamais s'apercevoir que l'on oublie les faits parfaitement oubliés. L'oubli s'insinue donc entre la mémoire et la réapparition du blanc mémoriel. Si l'histoire d'*India song* existe « DANS les deux voix » mêmes comme le dit l'auteur, cela veut dire qu'elle appartient au moment de recreation qui se produit à partir de la lacune. L'oubli, qui dans un sens est un évidence de la mémoire, donne au récit un lieu de recreation dans un autre sens. Les lecteurs ne rencontrent pas dans cette œuvre l'histoire du passé, mais un moment de renaissance de l'histoire. Le récit qui est sur le point « de survivre ou de resurgir » doit une fois passer par l'oubli, afin de réaliser sa propre naissance. Le Vice-consul « en smoking blanc » symbolise aussi le blanc de la mémoire des Voix, car la diégèse se maintient dans l'ellipse même. Certes, *India song* est une histoire reconstruite à travers la mémoire, mais elle a survécu parallèlement dans l'oubli, dans l'attente du jour de la réapparition. Tout en s'éloignant du moment de la mise en acte du narré, où se situent les Voix qui se

souviennent de l'histoire passée, le Vice-consul survit toutefois dans le trou de la mémoire. La mémoire évidée ne signifie pas un blanc immaculé, résultant d'un effacement complet, mais elle conserve la trace de cette disparition. Il faut donc tenir compte encore de ce que la scène où le blanc remplace petit à petit le noir est la seule dans laquelle les Voix narratrices s'escamotent. La prépondérance de la couleur blanche annonce que toute cette scène se voile d'oubli. L'absence des Voix l'atteste, mais en même temps elle montre que le texte laisse une place à l'oubli qui, malgré tout, a résisté. La lacune de la mémoire apparaît comme une grande source de création dans les textes durassiens.

3.3 *Le temps créé*

Le texte d'*India song* ainsi se compose de deux phases, celle de la première version et celle qui se répète dans la seconde. La première appartient au passé et à son interprétation au moment du récit, comme nous l'avons vu. Or, le point primordial est que la véritable création coïncide avec l'interprétation du passé, touché plus ou moins par une déficience de la mémoire. Oublier signifie à la fois le passé oublié et le souvenir qui subsiste malgré l'écoulement du temps. En d'autres termes, il contient deux temps opposés qui ne coexistent pas dans le temps linéaire, mais qui peuvent voisiner dans deux temps juxtaposés. Le premier se trouve dans le temps révolu et le second dans le temps relaté au présent. Les intrigues se produisent aux instants de l'annulation du temps linéaire, dans le cas d'*India song*, et dans celui de *Moderato cantabile*, ainsi que nous l'avons vu. Chez Duras, le texte, trace de l'écriture, se situe exactement dans l'intervalle entre mémoire et oubli, ou entre les narrations répétitives. Celles-ci ne s'insèrent que dans un petit interstice, entre ce qui reste et ce qui ne reste plus en demeurant dans le même lieu textuel. Il s'agit donc de la demeure de l'écriture, qui, cependant, conditionne la création même. Être à la fois ce qui reste comme trace de l'écrit et ce qui déforme l'écriture

comme véritable moteur de la sur-vie de cette écriture. Si Duras met en jeu des événements à répétition ou des textes en cycle, c'est parce qu'elle effectue une création tout en restant au même endroit et tout en réécrivant la même histoire, qui n'est pourtant pas une simple répétition. Le texte est un lieu où demeure la trace, mais il se réécrit et se recrée à partir de lui-même, tout en se différenciant sur le plan sémantique.

Préparant la naissance d'*India song* comme étape antérieure, un autre texte du cycle indien, *La Femme du Gange*, traite aussi des deux temps antithétiques et en déduit un autre synthétiquement intermédiaire. Le texte s'ouvre avec la présentation de deux films relatifs à des temps différents.

Jour.

Une place bordée d'arbres, et d'un grand bâtiment rectangulaire.

C'est une ville. Vide. Au loin, on dirait pourtant les rumeurs de la vie : cris, bruit de travail. Peut-être la ville n'est-elle pas vide au loin, ailleurs. Ici, là, où se passe le film, la ville a un nom : S. Thala.

Un homme arrive dans le champ.

[...]

Le voyageur longe une rivière. Ne regarde rien. Marche.

[...]

Voix : Le deuxième film commence. Le film des Voix.

VOIX 1

Quelqu'un le voit ?

VOIX 2

Oui. Ces hommes de la plage.

(*FG*, 107-108 ¹⁷)

Les Voix, même si elles sont déjà affectées par l'oubli de l'histoire, racontent ce dont elles se souviennent et remontent vers le passé. Or, l'autre film sur S. Thala dévoile le passé dans et avec son oubli.

Dans la chambre. Ce que le Voyageur a pris dans la pile de papiers c'est une autre photo de L.V.S. Dix-huit ans. D'avant le bal. Photo de collège peut-être. L.V.S. est en blanc.

¹⁷ *FG* désigne et désignera l'œuvre intitulée *La Femme du Gange* (Paris, Gallimard, 1973).

La photographie retombe au bout de la main. Elle rejoint la pile de papiers. Le Voyageur reprend son immobilité.

L'hôtel. Blockhaus sombre. Blockhaus de la mémoire du bal mort de S. Thala.

(*FG*, 156-157)

Le film sur S. Thala montre « la pile de papiers », qui indique le temps écoulé depuis le bal où L.V. S. a perdu pour toujours son fiancé. Le bal décisif de S. Thala ne se situe pas dans le temps actuel, mais dans le passé que suscite le film des Voix. Celles-ci, qui se souviennent de l'histoire d'amour disparue, se placent dans ce passé dont l'image se visualise enfin entre passé et présent, moyennant un mouvement de recul, à contre-sens, à savoir le temps rétrospectif. Cette image ainsi concrétisée révèle l'oubli de S. Thala en signalant le cours des années à l'aide de « la pile de papiers » ou de « la photographie », qui sont toujours restées à S. Thala, tandis que les Voix étaient avec S. Thala dans leur oubli et leur mémoire.

VOIX 2

Quel âge avez-vous ?

VOIX 1

Dix-huit ans.

(*FG*, 155)

Les Voix ne dépassent pas l'âge de dix-huit ans, celui où elles ont assisté à l'histoire d'amour, alors que l'image, d'un seul coup, parle du temps qui avait été nécessaire à l'oubli de S. Thala. La mort d'Anne-Marie s'inscrit pleinement dans « la photographie », qui « retombe au bout de la main » (*FG*, 157) du Voyageur. Le Bal de S. Thala ne commence qu'avec le film constitué par l'évocation qui émane des Voix.

VOIX 1

Vous entendez ?... Cet air...

VOIX 2, *temps*.

Non... rien...

VOIX 1

Écoutez bien...

Silence. Bruit de la mer coupé, toujours.

VOIX 2

Je n'entends rien... Rien...

Silence.

VOIX 1

Il y avait un air... à ce moment-là... Vous vous souvenez... ?

Vous vous souvenez... ?

VOIX 2

Où... ?

VOIX 1

Cet été-là... un air dansant... On le jouait tout le temps, ici, à S. Thala...

VOIX 2, *temps.*

Pendant ce bal ?

VOIX 1

Oui...

(*FG*, 141-142)

Même si l'une se souvient mieux que l'autre, les Voix déploient l'intrigue qu'elles évoquent au fil de la narration. Le bal ressuscite à travers leur conversation et remonte le temps. Il se reconstruit dans le temps de la mémoire et reprend une forme en tant que bal recommencé, tandis que l'autre film, situé dans l'image visuelle, conserve l'histoire du passé suivant l'écoulement chronologique. C'est parce que cet autre film est resté à S. Thala.

LA FEMME

C'est l'incendie.

LE FOU, *en écho.*

...l'incendie...

LE VOYAGEUR, *temps.*

On vous cherche.

LA FEMME

Oui.

LE FOU, *en écho.*

...oui...

LE VOYAGEUR

On va vous tuer.

LA FEMME

Nous ne pouvons pas mourir.

LE FOU, *écho.*

...on ne peut pas...

(*FG*, 175)

L'incendie, autre thème important dans l'œuvre de Duras, se propage dans *S. Thala* ; ce n'est pas un incendie unique qui envelopperait la ville. Plusieurs s'y produisent partout. Malgré le brasier porteur de mort, les protagonistes ne meurent pas, car ils resteront pour toujours en cet endroit. Comme le dit la Femme, ils ne peuvent « pas mourir », du fait qu'ils sont là, laissés dans la cendre de l'incendie. Certes, les poussières de l'embrasement les recouvrent, mais ils se refusent à quitter la ville cendreuse, parce qu'ils sont, en quelque sorte, enracinés dans l'espace. Les personnages de *La Femme du Gange*, qui apparaissent dans l'image visuelle, restent tout comme ils étaient en se cachant derrière les poussières du temps accumulées dans l'oubli.

LE VOYAGEUR, *temps*.

Vous avez perdu la mémoire...

LA FEMME

Oui.

LE FOU

...oui...

LE VOYAGEUR

Toute mémoire ?

LA FEMME

Oui.

LE FOU

...oui...

LA FEMME

Notre mémoire est encore là.

LE FOU

...oui...

(*FG*, 178)

Si la Femme a perdu ses souvenirs ou non, ce n'est pas très important, du fait que la mémoire résiste au temps en demeurant « là » dans son propre lieu. Elle ne se perd jamais parce qu'elle survit en étant « encore là », même si elle est dégagée du Voyageur, son propriétaire. Bernard Alazet fait état d'une écriture d'effacement dans *Le Navire Night*.

En effet, quand l'histoire s'efface parce qu'elle ne satisfait pas le récit qui se crée, quand l'identité d'un personnage perd l'inscription qui lui donnait consistance, subsiste étrangement la trace de son passage, trace maintenue dans l'hésitation de son effacement.¹⁸

Cet effet mentionné à propos de *Le Navire Night* pourrait, dans notre contexte d'*India song*, se traduire par une mémoire vidée ou trouée. Blanchie par l'oubli, la mémoire ne retourne pas forcément à zéro. Dans une autre citation de Bernard Alazet, il apparaît que la création durassienne passe par le remaniement ou la refonte.

Écrire serait donc écrire à nouveau, ré-écrire, citer ce qui s'est déjà déposé, écrit en soi, et s'offre à la lecture, au déchiffrement. M. Duras se dit écrire [...] et semble perpétuer ce mouvement infime, qui déplace sans cesse le sujet d'un lu à un écrit sur de l'écrit, en couches successives qui s'offrent à une lecture démultipliée, et induisent un texte qui ne se constitue que de donner à lire ce qu'il déchiffre.¹⁹

Les récits n'ont probablement pas besoin de leur répétition, mais l'écriture durassienne ne peut avoir lieu qu'entre ces répétitions, qui surgissent toujours comme la première fois d'une façon différente, mais ne consistent pas en une simple reprise littérale. L'histoire oubliée n'est ni celle qui n'a jamais existé, ni celle qui a disparu pour toujours sans laisser de trace. Même sans affleurer ni émerger, elle garde sa place pour exister, et celadans l'oubli.

Quatrième chapitre : *La perte spatio-temporelle*

4.1 *La double image de la mer*

Le trou du passé reste malgré tout dans la trace de blanchiment où seule l'histoire

¹⁸ ALAZET Bernard, *Le Navire Night de Marguerite Duras*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1992, p.

⁹⁵

¹⁹ *Ibid.*, pp. 162-163.

peut résister à sa perte. Le blanc de la mémoire ainsi fait office d'un lieu propre à l'histoire. La mémoire se donne une sur-vie même après la disparition de son maître, et elle ne se nourrit que d'elle-même à la même place. Or, la mémoire n'appartient pas au Voyageur, elle a son lieu convenu.

VOIX 1
Que fait-il ?
VOIX 2
Vous savez, il garde.
VOIX 1
La mer ?
VOIX 2, *hésitation*.
Non...
VOIX 1
Le mouvement de la lumière ?
VOIX 2, *id.*
Non...
VOIX 1
Le mouvement des eaux ?
VOIX 2, *id.*
Non...
VOIX 1
La mémoire... ?
VOIX 2
Ah peut-être... peut-être...
Silence.

(FG, 147)

Le Voyageur, en dépit de ses efforts, ne parvient pas à se remémorer. Il est certainement le personnage principal qui joue dans le film de son passé, dont il ne peut faire survivre les souvenirs. Néanmoins la mémoire se conserve sûrement. Si elle échappe à son gardien, c'est parce qu'elle a son propre lieu, où elle survit en s'entretenant d'elle-même.

VOIX 2
Ils ont perdu la mémoire ?
VOIX 1

Oui. Leur mémoire est maintenant dehors.

VOIX 2

Des cendres...

Temps.

VOIX 1

Oui. Cette odeur de feu dans S. Thala le soir... ?

VOIX 2

Oui...

Silence.

(*FG*, 110-111)

La mémoire se dégage de son propriétaire. Elle est à S. Thala, scène de tout le cycle indien dans *La Femme du Gange*, *India Song*, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *L'Amour* et *Le Vice-consul*. Comme l'indique l'auteur dans une interview accordée à Michelle Porte, S. Thala est une anagramme de Thalassa, la mer en grec.

M. P. :

Mais ce nom de S. Thala ?

M. D. :

(*Sourire.*) C'est très tard, oui, c'est très tard que je me suis aperçue que ce n'était pas S. Thala, mais Thalassa.

M. P. :

Ce n'était pas voulu, en l'écrivant ?

M. D. :

Non, absolument pas.

(*LMD*, 85 ²⁰)

Même si c'est involontaire, S. Thala joue à coup sûr le rôle de la mer dans les œuvres durassiennes. S. Thala est un lieu soumis aux fluctuations des marées, ce n'est pas un territoire précisément délimité. Il se forme en accord avec le flux ou le reflux et change d'étendue tout en demeurant dans un même lieu. Il s'élargit et se rétrécit suivant le mouvement de l'eau et il se reforme ou reconstruit sans cesse. Ce lieu mouvant, qui se déforme, accueille toutes sortes de mémoires, appartenant à différentes personnes, et obligées aussi de se transformer tout en occupant le même espace. C'est pourquoi le film

²⁰ *LMD* désigne et désignera l'ouvrage intitulé *Les Lieux de Marguerite Duras* (Paris, Éditions de Minuit, 1973).

recommence toujours à S. Thala. Il ne reprend jamais ailleurs.

La mer, mais étale. Le jour, mais gris.

Le FOU. Il est là, il marchait, il marche, n'a pas plongé dans la lumière indienne. N'a pas cessé, dans l'égarement parfait, d'être présent à S. Thala. Avec lui, le film recommence ici, à S. Thala. (FG, 146)

Le film ne recommence qu'à S. Thala, parce que c'est un lieu de survie et qui fait survivre le film ou la mémoire. Où qu'il aille, le Fou ne foule que ce lieu privilégié. Il « marchait » et « marche », mais il se trouve toujours à S. Thala. Il semble se déplacer même après que S. Thala change de forme. Cependant, il ne fait que demeurer sur place comme le nageur qui n'avance plus à cause du va-et-vient de la vague.

M. P. :

C'est un peu comme la mer, c'est un mouvement incessant ?

M. D. :

Oui... Mais il a commencé aussi avant le film. Ils sont là depuis très longtemps lorsque le film arrive, et ils sont là encore... enfin, ils sont encore là pour moi alors que le film est fini. Quand je pense à *La Femme du Gange*, ils sont là, ils sont encore dans cette marche incessante, ils sont en train de parcourir les étendues de sable.

(LMD, 87)

Les personnages parcourent la mer de S. Thala, ou « les étendues de sable » de Thalassasans sortir de ce lieu déformant. Cependant, s'ils ne cessent pas de se mouvoir, c'est parce que S. Thala les oblige à continuer leur marche sur une sorte de tapis roulant qui recule : un espace sablonneux qui engloutit ceux qui une fois ralentissent ou arrêtent leur progression. On a peine à se tenir en un site qui se meut sans interruption. S. Thala ne prend forme que par son mouvement. Dans *L'Amour*, un autre texte du cycle indien, publié deux ans avant *La Femme du Gange*, se manifeste la fragilité de S. Thala.

— C'est un pays de sables.

Le voyageur répète :

— De sables.

— De vent.

(*Amr*, 53 ²¹)

S. Thala, « pays de sables » ou « de vent », n'a rien de ferme. Autrement dit, il n'est plus que l'instabilité même qui forme la contrée, éphémère et incertaine. Aussi S. Thala n'a-t-il ni bord ni fin.

LE VOYAGEUR

Où est-on ?

LA FEMME

Ici c'est S. Thala jusqu'à la rivière. (*Geste*.)

LE VOYAGEUR

Et après la rivière ?

LA FEMME

Après la rivière c'est encore S. Thala.

(*FG*, 120)

S. Thala se présente comme une étendue sans limite. Le Voyageur et La Femme se tiennent en ce lieu sans contour, comme s'ils flottaient sur la mer ou le sable²². Tout devient S. Thala, en étant absorbé par les vagues, comme le sable et l'eau qui resteront malgré le changement de leur forme. Les figures ne sont que passagères, précaires, qui demeurent un certain temps dans cette étendue difficile à stabiliser, car elles ne sont que des parties occasionnelles faisant le tout de S. Thala. Elles se montrent donc très souvent au moment de leur mouvement, mais non en tant que tels ou tels personnages fixes ou isolables, liés entre eux ou à la mer.

Le Fou regarde L.S.V.

Elle se lève. Le suit. S'arrête.

Il se retourne. L'attend. Elle recommence à le suivre.

À leur tour ils disparaissent du champ.

²¹ *Amr* désigne et désignera l'œuvre intitulée *L'Amour* (Paris, Gallimard, 1971).

²² Dans *L'Amour*, S. Thala pénètre ainsi jusque dans ses moindres composants. «Elle s'éloigne, il la rappelle. Il demande : — S. Thala, c'est mon nom. — Oui *Ř* elle lui explique, montre : *Ř* tout, ici, tout c'est S. Thala» (*Amr*, 66).

L'endroit est redevenu vide comme avant l'arrivée du Voyageur.
Ce vide, facteur de liaison, restera la charnière selon laquelle, sans cesse, s'articulera le film.

Blue Moon, sur le vide, mais faible, très loin, chanté bouche fermée, par une femme.
Sur le sable, traces de passages, de piétinements. Bruit de la mer, toujours.

(*FG*, 113)

Charnière du film, S. Thala accumule et garde des « traces de passages » laissées par les personnages qui se meuvent sur « le sable » même après leur disparition. Étant « vide », S. Thala fournit la preuve de son existence par le « bruit de la mer, toujours ». Il reste et restera pour toujours, marqué par les « traces de passages » de ceux qui demeureraient et demeurent en tant que leurs propriétaires dans la mémoire, celle de S. Thala.

VOIX 2

Il y a des gens on dirait...

VOIX 1

Non... c'est seulement le sable... la mer... Ce n'est rien...

Silence.

(*FG*, 129)

Si les protagonistes ne peuvent rester à tout jamais, c'est parce que S. Thala est la mer ou le sable impossible à habiter. Nous ne pouvons qu'être passagers sur cette permanente mobilité. La mer, éternellement mutable. Duras s'explique à propos de *La Femme du Gange* :

M. D. R Oui, c'est un bateau... qui est parti. C'est le contraire de la maison, ils ne rentrent plus nulle part.

X. G. R Oui, ils sont dans un lieu inhabitable, où on ne peut pas habiter.

M. D. R Oui, où on ne peut pas habiter.

(*P*, 79 ²³)

La mer « inhabitable » procure un mouvement incessant de renouvellement, mais

²³ *P* désigne et désignera l'ouvrage intitulé *Les Parleuses* (Paris, Éditions de Minuit, 1974).

offre une inspiration perpétuelle à l'écriture durassienne. En comparant l'écriture à la mer, dans l'interview avec Michelle Porte, Duras se prononce sur la plénitude.

Alors que, dans l'écriture, à proprement parler, il n'y a qu'une partie de cet écrit-là qui passe, comme si on ne pouvait écrire complètement qu'en dépassant, bien sûr, le langage, ou l'écriture proprement dite.

La mer est complètement écrite pour moi. C'est comme des pages, voyez, des pages pleines, vides à force d'être pleines, illisibles à force d'être écrites, d'être pleines d'écriture.
(LMD, 90-91)

Pour Duras, la notion de plénitude s'accorde avec celle de vide, laquelle ne correspond pas à un simple manque non dit ou illisible. Si le texte est plein pour elle, c'est parce qu'il contient le vide en lui-même, et si le texte n'est « qu'une partie », c'est parce qu'il est déchiré entre plénitude et vide. Il avance cependant vers la plénitude de la mer grâce à la mémoire que l'écrivain qualifie de « déformante » (*IS*, 10). Mais comment est-il possible que l'histoire, une fois achevée, se présente comme l'existence d'une « mémoire déformante et créative » (*Idem.*) ? Dans quel sens peut-elle avancer grâce aux souvenirs déformants intrinsèquement contenus dès sa genèse ? Duras ne peut quitter cet espace marin et fait de cette mer une écriture qui se conforme à des mouvements de vague. Évoquant ses livres, elle en localise la rédaction :

J'ai toujours été au bord de la mer dans mes livres, je pensais à ça tout à l'heure. J'ai eu affaire à la mer très jeune dans ma vie, quand ma mère a acheté le barrage, la terre du *Barrage contre le Pacifique* et que la mer a tout envahi, et qu'on a été ruinés. La mer me fait très peur, c'est la chose au monde dont j'ai le plus peur... Mes cauchemars, mes rêves d'épouvante ont toujours trait à la marée, à l'envahissement par l'eau.

Les différents lieux de Lol V. Stein sont tous des lieux maritimes, c'est toujours au bord de la mer qu'elle est, et très longtemps j'ai vu des villes très blanches, comme ça, blanchies par le sel, un peu comme si du sel était dessus, sur les routes et les lieux où se déplace Lola Valérie Stein. Et c'est après coup que j'ai compris que c'étaient des lieux, non seulement marins mais relevant d'une mer du Nord, de cette mer qui est la mer de mon enfance aussi, des mers... illimitées.
(LMD, 84)

Les scènes durassiennes se situent toutes dans « des lieux maritimes » d'une façon ou d'une autre. Même le terrain isolé par la mer, « où se déplace Lola Valérie Stein », a été atteint et envahi par l'eau, ce qui est prouvé par le sel dont la ville, blanche, est recouverte. Le blanc, nous l'avons déjà constaté, n'est ni manque, ni lacune : il indique une résistance de la mémoire, de ce qui existait et existe encore d'une manière virtuelle. Cette couleur ne correspond pas à la perte de la vie, qui disparaît en se décolorant, mais elle n'est rien d'autre que la trace de la vie et aussi de la survie qui occupera sans fin le même emplacement. Cependant, à cause de ce sel que laisse l'envahissement maritime, ce terrain ne produit rien. La terre improductive est fortement liée à celle achetée par la mère de Marguerite Duras. Cette terre immergée pendant la moitié d'un an ruine complètement sa famille.

4.2 *L'écriture de la mer*

La peur de la mer ne quittera jamais Duras écrivain. La mer sera présente dans ses livres. Elle fournit à l'auteur l'image même de la stérilité. Duras, elle-même, ne peut que s'identifier à la mobilité marine, tout comme les personnages de *La Femme du Gange* ou de *L'Amour*.

M. D. :

Je me demande si ce n'est pas le sable, la plage, le lieu de S. Thala, plus encore que la mer ; les marées formidables d'ici ; à marée basse, on a trois kilomètres de plage, comme des contrées, des pays de sable, complètement interchangeables ; le pays de personne, voyez sans nom.

[...]

M. D. :

Donc c'est un matériau uniforme. Je pense que c'est le sable, et les gens de *La Femme du Gange* habitent les sables. Ils déambulent là, toute la journée, dans les sables et la nuit. C'est l'annulation totale de l'habitat. Ils n'habitent pas. Et la déambulation dans les sables, c'est la déambulation pure, animale. (LMD, 82-84)

Cette « déambulation », « animale », est une marche dont le rythme épouse harmonieusement le lieu, même si celui-ci est fait d'un « matériau uniforme ». Les animaux s'y déplacent en adaptant leurs pas souples à la configuration du terrain. Duras ne peut écrire que dans ces endroits qui se prêtent à une sorte d'errance régulière. Le mouvement de ses textes s'adapte en particulier à celui des marées:

[...] regarder la mer, c'est regarder le tout. Et regarder le sable, c'est regarder le tout,
un tout. (LMD, 86)

C'est ce sentiment de totalité qui inclut la peur et l'attrait : la mer, si redoutable pour l'auteur, ne le lâche jamais et l'oblige à rester physiquement près d'elle. Nous pouvons même dire que Duras écrit avec la mer durant toute sa vie. La mer figure premièrement dans *Le Barrage contre le Pacifique*, où elle cause la ruine d'une famille.

Dès la première année elle [la mère] mit en culture la moitié de la concession. Elle espérait que cette première récolte suffirait à la dédommager en grande partie des frais de construction du bungalow. Mais la marée de juillet monta à l'assaut de la plaine et noya la récolte. Croyant qu'elle n'avait été victime que d'une marée particulièrement forte, et malgré les gens de la plaine qui tentaient de l'en dissuader, l'année d'après la mère recommença. La mer monta encore. Alors elle dut se rendre à la réalité : sa concession était incultivable. Elle était annuellement envahie par la mer. Il est vrai que la mer ne montait pas à la même hauteur chaque année. Mais elle montait toujours suffisamment pour brûler tout, directement ou par infiltration. Exception faite des cinq hectares qui donnaient sur la piste, et au milieu desquels elle avait fait bâtir son bungalow, elle avait jeté ses économies de dix ans dans les vagues du Pacifique.
(BCP, p. 20)

La Mère achète un terrain appelé « la concession », « incultivable » à cause de l'inondation de « la marée de juillet ». Comme elle ne savait pas que les « concessions cultivables n'étaient accordées, en général, que moyennant le double de leur valeur » (BCP, 20) et que la « moitié de la somme allait clandestinement aux fonctionnaires du

cadastre chargés de répartir les lotissements entre les demandeurs. Ces fonctionnaires tenaient réellement entre leurs mains le marché des concessions tout entier » (*Idem.*). L'océan, d'un seul coup, l'emporte sur la Mère, engloutit son espoir de vivre mieux et anéantit ses épargnes jusqu'à son dernier sou. La mer lui coûte énormément, à la lettre. Pour ainsi dire, elle est obligée de dépenser tout son avoir pour des flots marins ; pour chacune des milliers de particules aqueuses et leurs traces marquées dans la terre incultivable. La « concession » n'est ni la terre ni la mer, mais un espace qui marque la trace laissée par les eaux afin que ne soit pas oublié le fait qu'il appartient toujours à la mer, laquelle revient sans faute en juillet. La « concession » est l'océan même, auquel la Mère a consacré dix ans de sa vie. Ce qu'elle ne voyait pas dans la « concession » au moment de l'achat, c'est cette trace laissée par la mer et qui a une forte présence dans *Un Barrage contre le Pacifique*, comme le titre le montre déjà. Tout au long du roman, Duras en fait état au point de n'en décrire que les conséquences qui en résultent pour ce lieu stérile.

Pour la mère il ne voyait plus d'avenir possible en dehors de la concession. C'était un vice incurable : « Je suis sûr que toutes les nuits elle recommence ce barrage contre le Pacifique. La seule différence c'est qu'ils ont eu cent mètres de haut, ou deux mètres de haut, ça dépend si elle va bien ou non. Mais petits ou grands, elle les recommence toutes les nuits. C'était une trop belle idée. » Il [Joseph, le frère de la narratrice] ne pourrait jamais les oublier, prétendait-il. Il ne pourrait jamais l'oublier elle, ou plutôt ce qu'elle avait enduré.

— C'est comme si j'oubliais qui je suis, c'est impossible. (*BCP*, 243)

La trace de la mer, sinon celle de la concession, que la Mère « avait enduré(e) » est impossible à oublier pour lui (Joseph, son fils) et le restera. Elle est fortement marquée dans la vie de la Mère et s'inscrit dans la mémoire de son fils, qui s'apprête à quitter la Mère pour vivre en ville avec une femme. Elle ne disparaîtra jamais de la mémoire familiale. C'est parce qu'elle a un lieu où demeurer. Elle survit dans la terre incultivable,

puis dans la Mère qui l'achète, et dans le souvenir de son fils, enfin dans l'écriture d'*Un Barrage contre le Pacifique*. L'auteur s'explique au sujet de la terre de concession dans l'entretien avec Michelle Porte :

Elle a donc fait construire ce bungalow, elle a semé, elle a repiqué le riz, au bout de trois mois le Pacifique est monté et on a été ruinés. Et elle a failli mourir, elle a déraillé à ce moment-là, elle a fait des crises épileptiformes. Elle a perdu la raison. On a cru qu'elle allait mourir. Je crois que c'était de colère à vrai dire qu'elle voulait mourir, qu'elle était en train de mourir, après que les barrages se soient écroulés. De colère. D'indignation. Evidemment, ça nous a terriblement marqués. (*LMD*, 56-59)

L'intériorité de l'auteur recèle cette trace dont il fait l'écriture. Cependant, la mer n'est pas vraiment en lui. Duras prend la peine d'y retourner toujours au moment de la rédaction. Elle y revient pour y parler de cette trace. Elle éprouve le besoin de la convertir en texte. À la différence de la mer, l'écriture, toutefois, ne peut être montrée dans sa plénitude.

La mer est complètement écrite pour moi. C'est comme des pages, voyez, des pages pleines, vides à force d'être pleines, illisibles à force d'être écrites, d'être pleines d'écriture. [...] On est toujours débordé par l'écrit, par le langage, quand on traduit en écrit, n'est-ce pas ; ce n'est pas possible de tout rendre, de rendre compte du tout. (*LMD*, 91)

Duras constate l'infériorité du texte par rapport à l'image de la mer englobant une totalité. L'écrit se fixe dans la mer, laquelle « est complètement écrite pour » Duras. Si notre écrivain accentue la supériorité du panorama totalisant de la mer, ce n'est pas en raison d'une prétendue secondarité de l'écrit, mais c'est parce qu'il découvre le nécessaire intervalle de l'attente que l'écrit devra ménager entre sa vie et sa survie, avant l'accès à la plénitude.

Cette imperfection lui permet de faire de la trace mémorielle sa survie perpétuelle.

La rémanence n'est pas la trace des traces en l'état final, mais elle possède son destin durable, qui se maintiendra toujours en vie. Même après qu'un livre est terminé et soumis au public lors d'une dernière étape, il survivra néanmoins aux générations, aux siècles et même aux pays. Il se donne un avenir à partir du moment de sa publication dans la mesure où il mérite de survivre. En effet, il ne s'agit plus d'un écrit, mais d'une écriture. Œuvre terminée, accomplie, sans rien d'additionnable, l'écrit diffère de l'écriture, mouvement instantané, toujours mobile ou transformé. D'une façon simplifiée, disons que l'écrit relève du périssable, quand l'écriture s'apparente à l'incorrutable. Par rapport à l'écrit au passé, qui n'a plus de mouvement, l'écriture ne se présente qu'en son mouvement actuel : n'étant pas une trace fugitive, elle constitue la force capable de procurer la durée à l'écrit. Dérivée de l'écrit qui ressortit au passé, l'écriture consiste en un élan vers la vie d'« après » et demeure dès lors en résistant au temps. Faute de cette volonté, l'écrit reste mort, emporté par les vagues du temps. Les restes de la trace doivent être effacés par la mer comme un cadavre d'animal, mais l'écriture lutte sans cesse contre les flots afin de se tenir en un lieu, celui de l'écriture.

Au matin, des mouettes sont mortes sur la plage. Du côté de la digue, un chien. Le chien mort est face aux piliers d'un casino bombardé. Au-dessus, le ciel est très sombre, au-dessus du chien mort. C'est après l'orage, la mer est mauvaise.

L'endroit du mur reste vie, le vent bat.

La mer emporte le chien mort, les mouettes.

Le ciel se calme. L'enchaînement continu émerge des pétroles. Puis la mer. Le soleil.

(*Amr*, 33)

Le « chien mort » et « les mouettes » sont emmenés par les vagues, mais la mer, globalement, ne va nulle part. Cependant elle ne reste pas où elle est, saine et sauve, innocente. Pour se fixer, elle résiste sans interruption à la terre qui la joute et se hâte de devenir un territoire bien délimité. La mer ne serait rien d'autre que de l'eau immobile,

pour peu qu'elle arrête son va-et-vient. Demeurer en un lieu : une résistance permanente mettant en jeu une volonté de s'établir.

4.3 *L'espace et le temps impossibles*

Pourtant, la maison elle non plus, n'apparaît pas en tant que lieu stable dans les ouvrages durassiens. À l'instar de la mer, elle ne bénéficie d'aucune sécurité. Nous constatons également l'importance d'un tel lieu dans *Nathalie Granger*, où l'histoire se déroule la plupart du temps au domicile de ce personnage (à l'exception de la scène du jardin). À propos de la création de ce texte, l'auteur reconnaît la prépondérance du rôle que joue la maison.

Pour *Nathalie Granger*, je suis complètement partie de la maison. Vraiment, tout à fait. J'avais la maison dans la tête, constamment, constamment, et puis ensuite une histoire est venue s'y loger [...].
(*LMD*, 36)

La présence de ce matériau inspirateur domine au sein du texte. La demeure, cependant, est progressivement décrite comme un espace étrange. Elle n'est plus un lieu ordinaire recevant habitants et visiteurs, et apparaît presque comme un *objet vivant* à la fois inhumain et autonome, qui se nourrit de sa propre force. Le foyer ne se dévoile que morceau par morceau conformément à l'intention de l'écrivain.

On voit une grande salle de séjour [...].
On voit une chambre d'enfants [...].
On voit une pièce [...].
On voit une grande pièce [...].
(*NG*, 23-24 ²⁴)

L'habitation n'apparaît toujours que partiellement, ce qui fait que cette fragmentation

²⁴ *NG* désigne et désignera l'œuvre intitulée *Nathalie Granger* (Paris, Gallimard, 1973).

ne renvoie pas à une image totale. Cette impression est renforcée dans la version filmique, que Duras tourne elle-même d'après son scénario. L'absence d'un croquis complet du foyer nous empêche d'en avoir l'image ou de le saisir dans sa totalité. Pourtant, il ne ferme sa porte à personne, toujours prêt à accueillir le monde. Le Voyageur de commerce y entre sans sonner parce que « C'ÉTAIT OUVERT »(NG, 50). Le scénario insiste sur cette ouverture :

La porte de la demeure des femmes reste grande ouverte. (NG, 88)

Le foyer n'est un lieu clos pour personne, ce qui laisse cependant le film maintenir l'opacité domestique produite par l'absence d'une image d'ensemble. La présentation des pièces par intermittence, qui se montrent l'une dans l'autre comme des objets gigognes, donnent ainsi une impression de dédale. Avancant dans l'intérieur du foyer avec curiosité, le Voyageur de commerce fait figure d'explorateur, tel K dans *Le Château* de Kafka. Les salles emboîtées à l'infini constituent pour lui un obstacle à la conception du plan total de la maison. La description redondante et répétitive des salles se traduit dans le film par les montages isolés de chaque pièce ou par la rareté des scènes où les personnages passent d'une chambre à l'autre. Les protagonistes sont rarement vus en train de traverser plusieurs pièces. Le cadrage de l'enfilade des pièces apparaît à peine dans *Nathalie Granger*. D'ailleurs, l'auteur interdit de filmer des scènes qui montrent l'articulation des étages.

(On ne pénétrera jamais dans les étages de la maison.)

C'est dans l'entrée que se trouvent les départs des couloirs (ouvertures sur le dedans) et la porte principale de la maison (ouverture sur le dehors). (NG, 36)

Intentionnellement, l'auteur décompose le plan intérieur de la maison. Le découpage du domicile produit un effet labyrinthique. Dans la dernière scène du scénario, le Voyageur de commerce s'enfuit brusquement de chez Nathalie Granger, fin brutale correspondant à la réaction confuse du Voyageur, — réaction tout à fait compréhensible eu égard à sa peur —, que provoque un vertige éprouvé devant le labyrinthe.

Affaissement du dos de l'homme : la peur tout à coup.

On dirait que l'homme ressent qu'il ne doit pas aller plus loin dans la demeure des femmes. Qu'il atteigne une sorte de limite qu'il ne doit pas transgresser, inviolable : il part. (NG, 79)

Ayant perçu le découpage complexe, mystérieux, de cette maison, le Voyageur s'en va comme s'il était chassé par la maison de Nathalie Granger, inextricable, dédaléenne. Cependant, ce désassemblage ne se limite pas à celui du domicile. Tout comme pour le foyer de Nathalie Granger, le cadrage incluant les personnages féminins est calculé en vue d'une déconstruction partielle. Dans la scène où l'on dessert la table, nous assistons à la fragmentation du corps féminin, réduit sur l'écran aux mains seules :

L'Amie s'est remise à desservir cette table. Mais on ne la voit pas. On voit une partie de son corps qui vient, repart. On voit ses mains agiles, rapides, d'une adresse très évidente qui enlèvent, groupent, rassemblent les objets de la table. (NG, 21)

Ces mains ne sont que des morceaux indépendants du corps, cadrage singulier mettant en évidence la juxtaposition égalisatrice des femmes et des objets, qui aboutit à une homogénéisation des unes, objectivées, et des autres, humanisés. Devant la caméra, les matériaux organiques ou non ne se distinguent plus. Ainsi, la partition du corps de l'Amie s'apparente sans doute à la déconstruction de la maison. En décomposant tous les éléments visés par l'objectif, *Nathalie Granger* offre un exemple de l'interpénétration des

personnages et des choses. L'image globale du personnage est remplacée par une partie corporelle : loin de narrer visuellement la diégèse, l'auteur cadre la table et les mains de l'Amie en attribuant la même valeur à tous les détails. La vie « physique »(P, 95) du matériau se dévoile ainsi que l'explique Duras dans un entretien.

[...] j'allais dire de la vie..., d'une vie à un niveau plus bas, d'une vie encore plus... encore plus... physique, voyez-vous, de la maison. (P, 95)

La maison n'est plus un objet non humain du fait qu'elle incarne sa propre vie dans le texte et exprime sa propre vitalité, témoin le corps resserré de l'Amie. Or, ce n'est pas uniquement la maison qui devient vivante, mais également tout objet inorganique existant dans cette habitation et qui acquiert, comme la table desservie, une sorte de vie.

Là, tout d'un coup, la table a une vie en elle-même, une vie un peu... inquiétante... (NG, 96)

Les corps interfèrent avec les objets de cette maison. La prise de vues, telle qu'elle suscite ou crée l'appariement de la maison et de ses occupantes, caractérise *Nathalie Granger*. Nous retrouvons ce phénomène dans *L'Amour*, où s'unissent la Femme et le sable :

Elle dort.

Il prend du sable, il le verse sur son corps. Elle respire, le sable bouge, il s'écoule d'elle. Il en reprend, il recommence. Le sable s'écoule encore. Il en reprend encore, le verse encore. (Amr, 96)

Le personnage Elle s'enveloppe petit à petit dans ce sable accumulé et, un jour, elle s'y ensevelit. Sans avancer ni reculer à cause du mouvement incessant des vagues, elle est obligée de se diriger vers le fond de cette vaste étendue informe et incertaine. Elle est

partie comme « le bateau »(*P*, 79) sans rentrer « nulle part »(*Idem.*), puisqu'elle ne peut flotter à la surface de S. Thala, espace inhabitable, et qu'elle se dirige tout de même dans ces profondeurs. Et, pour cela, elle reste « encore » dans S. Thala puisqu'« après la rivière c'est encore S. Thala »(*FG*, 120). Elle ne rentre « nulle part », parce qu'elle n'est partie, après tout, vers aucune direction et qu'elle demeure dans le pays de « sables ». Cependant, S. Thala n'étant pas un lieu de domicile, les protagonistes doivent devenir enfin S. Thala.

M. P. :

La mer est complètement présente dans *La Femme du Gange*, c'est comme la respiration du film.

M. D. :

Oui, ils sont du côté de la mer, ils marchent ou ils avancent avec la mer. Leurs mouvements sont des mouvements de marée. Ils sont face à la ville et la ville se présente comme monolithique, comme un bloc. Ils ne s'ennuient pas. Ils marchent avec intérêt.
(*LMD*, 86)

Comme les parties du corps des figures féminines dans *Nathalie Granger*, la fragilité du lieu maritime s'accroît dans les œuvres de Duras. Tout y devient ainsi poussière. Ce poudroïement ou cette pulvérisation caractérise l'écriture durassienne.

Cinquième chapitre : *L'intemporalité de l'écriture*

5.1 *L'effacement de la bordure spatio-temporelle*

Dans *L'Amour*, il s'agit de l'incident des incendies, inséré à la fin du roman.

Il y a de la fumée noire au-dessus de S. Thala.

Plein jour.

Le voyageur regarde de la fenêtre de sa chambre.

Voici les clameurs des sirènes d'alarme.

Le voyageur regarde sa montre, puis de nouveau la fumée noire dans le soleil.

(*Amr*, 84-85)

La ville où résident les personnages souffre à cause des incendies qui ne cessent d'éclater partout successivement. Les sirènes, qui les signalent, enveloppent souvent cette ville appelée S. Thala. Elle se transforme graduellement en ruines à cause des feux de plus en plus fréquents.

Des habitants sur le chemin de planches. Ils marchent très lentement. Ils parlent à mi-voix des cris qu'on entend ces temps-ci dans S. Thala, des incendies multipliés.

[...].

Dans l'île il y a des traces d'incendie, des bois brûlés, des pierres noircies.

(*Amr*, 106)

S. Thala, en proie aux flammes, se consume objet par objet et se réduira aux cendres testamentaires des ravages qu'elle subit. Des témoins silencieux dévoilent les brûlures de cette ville. Pourtant, les incendies s'accompagnent même d'une forte image de bombardement.

Puis elle montre la plage. Puis un certain endroit de la plage, sous la lumière, près des piliers du casino bombardé :

— Au même endroit l'autre jour il y avait un chien mort — elle se tourne vers lui
— la mer l'a emporté pendant l'orage.

(*Amr*, 104)

Le chien a été probablement tué par le bombardement, évocateur de l'incendie tragique du fameux casino de S. Thala, où Lol a été jadis abandonnée par son fiancé pour une autre femme. Il nous est difficile de savoir si cette image radicale a trait aux incendies matériels ou au désastre mental de Lol au casino, mais une chose est certaine, c'est que les ruines apportent ainsi au texte une métaphore de la mort. Tout comme les «bois brûlés»(*Amr*, 106), les «pierres noircies»(*Idem.*) ou le «chien mort»(*Amr*, 104), le personnage anonyme Elle, en qui nous croyons reconnaître Lol, selon la déduction à laquelle nous invitent d'autres textes du *cycle indien*, porte sur elle les marques laissées

par l’embrasement de la ville.

— Vos mains sont noires.
Elle lève ses mains, les regarde à son tour, les repose.
— C’est l’incendie. (*Amr*, 102-103)

Les mains, le corps d’Elle incarnent la destruction de la ville et annoncent la mort qui attend aussi le personnage. L’incendie de cette fois-ci, dit-on, s’est déclaré à partir de la prison.

Il montre la direction des sirènes, il annonce :
— Le feu.
Ses yeux sont d’une transparence liquide. Il ajoute :
— La prison — il ajoute — c’était éteint quand je suis parti — il s’arrête, il l’informe — ça brûle souvent.
Les sirènes hurlent. Le voyageur dit :
— Ça brûle encore. (*Amr*, 86)

La prison fonctionne comme un repère dans le texte, parce que le personnage Elle y est morte déjà une fois. Nous, lecteurs, ne savons pas si la figure Elle est morte physiquement ou mentalement, mais au moins Elle se présente, dès le début, à la fois vivante et morte en quelque sorte, entourée du décor ténébreux de la ville S. Thala. D’autres protagonistes parlent de sa fin malgré tout :

— Je savais bien qu’elle n’était pas morte, on m’aurait prévenue...— elle hésite et demande plus bas — Où a-t-elle fini ?
— À la prison de S. Thala. (*Amr*, 78-79)

Cet établissement symbolise le lieu où Lol a terminé sa vie. Or, même après sa mort, Elle se montre vivante malgré les souillures de ses mains. Elle-même, d’ailleurs, souligne qu’elle est survivante de S. Thala.

Elle dit :

— La morte de S. Thala.

Elle répète, elle dit :

— Je suis la morte de S. Thala.

Elle attend, elle termine la phrase :

— Je m'en suis tirée.

Elle attend encore, elle termine encore la phrase.

— La seule de vous tous — elle ajoute — la seule, morte de S. Thala.

(*Amr*, 83-84)

Elle parle de sa propre mort, vue dans une période ultérieure irréelle, temps possible uniquement en dehors de la narrativisation chronologique. Surgit le temps de la survie, offert par la différenciation seule de l'écriture. Pourtant, le personnage Elle se confond toujours avec une autre figure féminine. Notre partie III contiendra une analyse plus détaillée de cette troisième personne du singulier, Elle peut se transformer en une autre sans explication romanesque, sans la moindre allusion qui assure un tel changement. Or, dans cette scène, Elle a changé brusquement, mais cette fois, il n'est pas question d'un remplacement : Elle perturbe le temps chronologique romanesque et devient elle-même après sa mort.

Elle se relève légèrement de son fauteuil — l'espace d'une seconde son regard fixe le parc et revoit la totalité du passé — puis son regard revient, et elle dit :

— C'est ça... c'est bien ça... Où qu'elle aille tout se défait.

Le voyageur ne relève pas l'erreur qui vient d'être commise sur la chronologie de la mort.

— La mort devient inutile ?

— Oui.

(*Amr*, p. 81)

Comme Elle parle de sa propre mort, les lecteurs la prennent pour une autre femme. Cependant, le texte annonce bien qu'une telle chronologie n'est qu'une « erreur » pour nous montrer qu'il s'agit de la mort, en prison, de Lol V. Stein. C'est pour cette raison que

le changement de personnage en Elle suit immédiatement cette scène.

À son tour elle le regarde. Ils se regardent. Il dit :

— Je ne suis pas sûr de vous reconnaître.

Le changement arrive avec la brutalité d'un passage de jour à nuit :

— Quelle est la différence ?

Il fait signe : il ne voit pas laquelle.

[...] Elle sourit.

— Vous ne voyez pas ?

[...] Elle sourit toujours.

On ne voit plus qui elle est. [...] Il dit :

— Vos cheveux.

— Oui — le sourire s'accentue.

— Teints.

— Oui. En noir — elle ajoute, le sourire s'accentue encore — mes cheveux noirs teints en noir — elle ajoute encore — C'est tout ? (*Amr*, 81-83)

Brusquement, Elle s'est convertie pour Vous en une inconnue. Vous s'aperçoit enfin qu'Elle s'est teint les cheveux. La scène se prolonge par une citation où il s'agit de la femme morte de S. Thala que nous venons de voir. Le noir des cheveux d'Elle prépare également la sombre coloration de l'annonce funèbre. La fumée répandue sur la ville par l'incendie est liée aussi à la défunte. Or, dans les deux pages suivantes, il est manifestement souligné qu'il s'agit d'une cérémonie mortuaire.

Une femme traverse la cour, elle va vers le hall. Elle est accompagnée de deux enfants. Ils sont en vêtements de deuil. (*Amr*, 85)

La femme, probablement l'ancienne épouse du Voyageur, prend la peine d'aller le voir dans la ville sinistrée. Du fait qu'ils ne parlent jamais de deuil à personne, nous avons du mal à présager la raison de leur tenue de cérémonie. Les habits noirs dépassent la chronologie textuelle, tout comme l'image brusque et violente du bombardement du casino de S. Thala. Nous comprenons ici que *L'Amour* traite une histoire qui s'y est déjà

déroulée.

Ils marchent. Ils marchent dans S. Thala. Elle marche droite, face au temps, entre ses murs. Le voyageur dit :

— Dix-huit ans — il ajoute — C'était votre âge.

Elle lève les yeux, regarde le paysage présent, pétrifié. Elle dit :

— Je ne sais plus.

(*Amr*, 110-111)

Dans cette scène où ils marchent ensemble, Elle ne suit pourtant pas le même chemin que le sien. Elle, seule, s'avance « entre (l)es murs » du temps, comme si elle était éternellement prisonnière du passé vague de la ville. D'ailleurs, nous savons que le personnage principal féminin a fini ses jours dans la prison de S. Thala. À dix-huit ans, morte, icônisée en tant que survivante. Pourtant, la prison se situe à ou après l'embranchement de la rivière.

Il s'adresse au voyageur :

— Il faut traverser la rivière, c'est après la gare, entre les deux bras.

— Quoi ?

La prison de S. Thala, son gouvernement.

Ils se lèvent. Ils sortent.

(*Amr*, 41-42)

Lol n'est sans doute morte que métaphoriquement, puisqu'elle continue de parler de sa propre mort passée, tout en s'attachant à ses dix-huit ans. Ensevelie, confinée, captive de la durée narrative, la figure Elle s'est immobilisée à un moment de sa jeunesse. Cependant, Elle a spontanément décidé de s'établir, de s'ancrer en un temps définitif inoubliable, afin de résister à la fugacité qui efface le souvenir de S. Thala. Elle tâche d'annuler ou, du moins, d'interrompre le cours du temps postérieur à sa mort. C'est pourquoi les lecteurs de *L'Amour* doivent s'accommoder de l'absence de l'ordre chronologique. Le personnage Elle se régénère ainsi à partir du moment de sa mort,

comme si Elle voulait concilier les deux orientations qui s'étaient différenciées, lors de sa mort métaphorique, et inversées. Le Voyageur visite le casino et y fait une rencontre :

Enfin le voyageur parle :

— Il y a longtemps que vous êtes ici ?

— Dix-sept ans — il attend — pourquoi ? (*Amr*, 126)

L'homme ne répond pas à la question posée par le Voyageur, mais nous apprenons au moins que les ruines du casino ont tenu bon pendant dix-sept ans contre le bombardement et les incendies. L'état de ce bâtiment montre bien l'écoulement du temps et indique qu'il apparaît symboliquement entre ces deux temps juxtaposés, pour laisser Lol à la fois morte et survivante. La soudaine transformation de la Femme (vue plus haut) peut marquer ce décalage de la double durée qui constitue la dualité caractérisant cette Femme. Elle, concomitamment, vit deux réalités qui appartiennent respectivement au présent et au passé. Elle est d'abord un témoin conservant tous les souvenirs fugitifs —le casino bombardé ou le chien mort—, et a pour deuxième rôle de représenter des morts en tant que « seule morte » de S. Thala, pour laquelle tous les personnages, vivants dans le temps diégétique, se réunissent afin d'assister à ses funérailles.

Ainsi, pour sa première apparition dans le roman, Elle fait figure de dormeuse, comme si le texte nous livrait deux possibilités d'interprétation : elle dort dans sa mort éternelle ou se repose avant son réveil.

La femme est regardée.

Elle se tient les jambes allongées. Elle est dans la lumière obscure, encadrée dans le mur. Yeux fermés.

Ne ressent pas être vue. Ne sait pas être regardée.

Se tient face à la mer. Visage blanc. Mains à moitié enfouies dans le sable, immobiles comme le corps. Force arrêtée, déplacée vers l'absence. Arrêtée dans son mouvement de fuite. L'ignorant, s'ignorant. (*Amr*, 10)

Si cette blancheur du visage, cette immobilité, semble-t-il, ôte au personnage Elle les signes inhérents à la vie, nous n'avons pas non plus la confirmation de sa mort sauf dans la curieuse expression « encastrée dans le mur ». Cette scène, placée au début du texte, où les personnages principaux se présentent pour la première fois, se passe manifestement au bord de la mer, qui s'ouvre vers l'étendue sableuse de la plage. Il est donc plus naturel de considérer que le mur ici fait allusion à un arrêt du temps, plutôt que de croire à sa matérialité. Il joue un rôle métaphysique permettant d'évoquer la cessation éternisante du temps de S. Thala, qui exprime, pour ainsi dire, une volonté de commémorer le repère du moment décisif qu'est la mort d'Elle. Le mur construit comme s'il déclarait que le temps a cessé dans ce pays. Or, le personnage Elle sort du mur en accord avec le cri poussé par un homme et enveloppant la ville.

Un cri. On a crié vers la digue.

Le cri a été proféré et on l'a entendu dans l'espace tout entier, occupé ou vide. Il a lacéré la lumière obscure, la lenteur. Toujours bat le pas de l'homme qui marche, il ne s'est pas arrêté, il n'a pas ralenti, mais elle, elle a relevé légèrement son bras, dans un geste d'enfant, elle s'en est recouvert les yeux, elle est restée ainsi quelques secondes, et lui, le prisonnier, ce geste, il l'a vu : il a tourné la tête dans la direction de la femme.
(*Amr*, 12)

La figure féminine Elle, qui passait pour morte, tout en étant privée des mouvements propres à la vie, se met à bouger en même temps que s'élève un cri, comme au commencement d'une cérémonie déclenchée par une fanfare (même remarque pour *Moderato cantabile*). Le criamène ainsi le texte à un développement rythmique :

L'histoire. Elle commence. Elle a commencé avant la marche au bord de la mer, le cri, le geste, le mouvement de la mer, le mouvement de la lumière. (*Amr*, 13)

L'« histoire » ne s'enclenche qu'à la septième page. Si nous nous rendons compte que *L'Amour* narre le passé et la survie d'une morte et qu'il s'agit des temps différenciés qui s'écoulent dans S. Thala, le récit, à juste titre, s'amorce avec la description de la renaissance du personnage Elle, qui sort d'un mur symbolisant l'arrêt du temps. Nous assistons ici à la scène de la démultiplication des temps textuels. Le personnage principal Elle appartient à la fois au temps de sa mort et au recommencement de l'histoire de S. Thala. Le changement, joint au cri, de la lumière citadine fournit le décor au début du texte.

La lumière change d'intensité, elle change.
Elle blanchit, elle se change, change. Il dit :
— La lumière change.

(*Amr*, 14-15)

L'effet optique accompagne le sonore pour constituer une scène de célébration de la reprise de l'écoulement temporel à S. Thala. La ville vit un déroulement diégétique qui se scinde en deux temps narratologiques ; un récit déjà fini autour de la morte et l'autre qui vient de recommencer pour traiter de la survie de cette femme. L'histoire consiste en deux intrigues mêlées et juxtaposées, mais s'inscrivant dans un espace commun : à S. Thala, les deux temps peuvent partager l'histoire de la mémoire entière de cette ville. Le récit est donc influencé par cette différenciation du temps narratif, démultiplié ou stratifié, et même intemporalisé par rapport au défilement unilatéral chronologique.

5.2 *La différenciation et l'écriture*

L'écriture ne traite pas seulement de la trace comme témoin d'un passé, mais elle est liée à tout le présent et à tout l'avenir. Chez Duras, elle a un rapport avec tous les temps qui peuvent émerger, même après son achèvement. Ce que l'auteur veut montrer par

l'écriture, c'est la résistance de celle-ci, inévitablement désireuse de survivre, avec des mouvements modificateurs incessants permettant de rester en place, une puissante volonté, enfin, de demeurer à jamais. Son dernier texte, *C'est tout*, contient une conversation entre Duras et Yann Andréa, son dernier compagnon.

Y. A. : Et après la mort, qu'est-ce qui reste ?

M. D. : Rien. Que les vivants qui se sourient, qui se souviennent.

Y. A. : Qui va se souvenir de vous ?

M. D. Les jeunes lecteurs. Les petits élèves.

(*CT*, 10-11 ²⁵)

Pour que le livre subsiste, il a besoin d'un futur. Les « jeunes lecteurs », qui vont « se souvenir » sont nécessaires à la survie du livre. Pourtant, l'œuvre doit pré-comprendre le passé des « jeunes lecteurs », dans le sens où elle prépare la lecture achevée des futurs lecteurs en leur montrant l'étendue du temps écoulé mais conservé. La résistance au temps émeut les lecteurs, obligés de survivre intérieurement avec l'accompli. Il n'est pas toujours aisé de vivre avec son vécu. La lecture nous permet de nous déplacer dans une éternelle durée, fluctuante mais douée d'une présence plénière. L'écriture affronte le passé au profit du futur.

Cependant, pour que l'écriture demeure, elle doit contenir l'oubli même. Elle doit être déjà touchée par l'oubli inévitable dans l'écoulement du temps. Il ne faut pas pour autant négliger l'existence de cet évidemment pratiqué dans l'écriture, seul moyen de comprendre le temps mis au futur dans le texte. Or, la labilité mémorielle facilite le déroulement de l'avenir textuel : pour avancer il convient de laisser une place, blanche, au temps à venir. Nous l'avons vu, les livres durassiens concernent leur oubli même. S'ils sont, dans l'ensemble, déchirés entre plusieurs temps différenciés (entre la phase initiale,

²⁵ *CT* désigne et désignera l'œuvre intitulée *C'est tout* (Paris, P. O. L., 1995).

le développement narratif qui tend à la prolonger, la permanente évacuation du souvenir et la possible reprise du thème initial), ce n'est pas seulement parce qu'ils recourent à deux périodes, le passé et le présent, mais aussi pour la raison qu'ils indiquent le temps du blanc, qui les sépare l'un et l'autre : le temps oublié et celui dont on se souvient. Ils ont besoin de cet intermédiaire, à savoir la durée nécessaire à l'oubli préalable à la ressouvenance. Le blanc médian correspond à la lacune séparant les deux temps écrits, mais sans laquelle ils ne pourraient exister.

Les VOIX : l'autre film. VOIX DE FEMMES.

Très jeunes, jumelles, l'une brûlée, l'autre encore vivante. Entremêlées elles se ressemblent. Elles viennent d'un espace nocturne, comme élevé, d'un balcon au-dessus du vide, un tout. Elles sont liées par le désir. Se désirent. Elles étaient depuis très longtemps errantes, atteintes d'un savoir incohérent, accidentel, fou, avant d'être là, près, posées. Attendaient depuis longtemps la mort, l'histoire, toute morte, toute histoire. (*FG*, 105)

Si cette mort de l'histoire signifie sa disparition complète, elle ne consiste qu'à s'oublier elle-même. Elle et son oubli sont concomitants. Elle n'existe donc pas indépendamment de son oubli, mais celui-ci y réside d'une façon immanente. Il fait partie du récit même, lequel est inévitablement destiné à être oublié dès sa naissance. Partiellement ou entièrement, l'histoire disparaîtra dans son propre creusement : elle peine à garder sa forme originale. L'oubli, dans cette perspective, ne se situe donc pas du côté de ceux qui se souviennent de l'histoire, il participe de l'histoire même, par interpénétration. Certes, les Voix durassiennes s'efforcent d'évoquer au mieux l'histoire d'amour à S. Thala, mais elles la narrent en incluant des lacunes qui s'imposent : une différenciation dans le déroulement évocatoire s'opère déjà à partir de et selon la première phase événementielle.

Or, la survie sera aussi la trace de l'histoire même dans le temps de son oubli

ultérieur. Si le récit n'inclut pas son oubli dans un état déterminé (pas uniquement dans son écoulement linéaire comprenant le temps nécessaire à l'oubli, mais aussi dans la double éventualité oubli ou non-oubli), il lui manque une partie de sa survie. En survivant, le texte doit être une fois complètement oublié pour devenir une histoire oubliée, sinon, il ne pourrait maintenir son immanente disparition. Aussi le mécanisme de la différenciation procure-t-il au texte le pouvoir de se prêter à plusieurs interprétations (y compris au sens musical comme pour *Moderato cantabile*). L'écriture n'a pas une forme unique qui la recouvrirait intégralement. Exposée à la menace perpétuelle de sa disparition, elle doit, pour ne pas succomber, lutter contre le flux d'une blancheur envahissante. Telle est l'attitude d'Elle dans *L'Amour*.

Il s'en va. Elle le laisse aller. Elle reste là. Là.

(*Amr*, 84)

Elle reste là, tout lui échappe, l'homme, le sable, le chien mort et elle-même, parce que le lieu qu'elle occupe est celui du vent ou de la mer. Il n'est que la mer, ou, plus exactement, il n'est que le mouvement de la mer, qui part, vient, repart et revient. Il s'agit d'un lieu transformable, qui change sans se déplacer. Cela se comprend plus facilement à travers une explication de Gilles Deleuze, montrant la différence qui sépare « l'acte de parcourir » de « l'espace parcouru ».

L'espace parcouru est passé, le mouvement est présent, c'est l'acte de parcourir. L'espace parcouru est divisible, et même infiniment divisible, tandis que le mouvement est indivisible, ou ne se divise pas sans changer de nature à chaque division. Ce qui suppose déjà une idée plus complexe : les espaces parcourus appartiennent tous à un seul et même espace homogène, tandis que les mouvements sont hétérogènes, irréductibles entre eux.²⁶

²⁶ DELEUZE Gilles, *Cinéma I L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 9.

Si nous appliquons cette analyse faite sur « l'espace parcouru » et « l'acte de parcourir » à l'écrit ordinaire et à l'écriture durassienne (et cela me paraît possible et même convaincant), le premier « est passé », « divisible », « homogène » et la seconde « présent(e) », « indivisible », « hétérogène ». L'écriture durassienne conserve la vie là où elle est, parce qu'elle se reconstruit en permanence dans son mouvement inachevé, grâce à son incomplétude, qui retarde indéfiniment sa fin. Le blanc inscrit en elle-même fait que l'écriture survit en raison de sa constante mutabilité. Duras répond, par exemple, à Yann Andréa :

Y. A. : Vous avez un titre pour le prochain livre ?

M. D. : Oui. Le livre à disparaître.

(*CT*, 11)

L'écriture durassienne préserve en elle-même le lieu où survivre. Sa disparition est aussi une partie de l'écriture. Et justement ce lieu d'effacement sert la création qui lui permet de survivre, car le retrait correspond aussi au blanc, qui indique à la fois la suppression du souvenir et la table rase des pages à remplir. En comprenant sa propre annulation, l'écriture se rapporte à un mouvement incessant qui l'entraîne vers sa vie postérieure. Le temps textuel qui s'est écoulé entre l'histoire passée et le moment de la narrativisation introduit dans les textes le trou, l'ellipse, constitutifs du lieu de naissance de l'écriture durassienne. Nous tâcherons de mettre en évidence les lacunes qui déclenchent la différenciation, agent, chez Duras, de la création. Comment la mémoire trouée qui s'insère entre les temps différenciés devient-elle la source créatrice au moment de la reproduction du récit initial ? Dans la deuxième partie, nous examinerons mieux cette ouverture centrale spécifiquement durassienne, à partir de la comparaison entre le visible et l'invisible.

DEUXIÈME PARTIE

Le trou dans l'écriture

— bordure d'où surgit la différenciation propre à la création durassienne

Premier chapitre : *Le lieu du dérangement*

1.1 *Les figures regardant et regardée*

Nous avons constaté, dans la première partie, que l'écriture durassienne introduit le dérangement du temps narratif dans le texte, phénomène provoqué par le blanc textuel à la faveur du mouvement interne de la différenciation chronologique des récits mimétiques, semés le long de l'histoire entière. Au lieu de renforcer la rigidité de sa raison d'être, la phase initiale se répète en vue d'un bouleversement de l'histoire univoque, afin de nous inciter même à douter de l'authenticité de cette belle histoire irremplaçable. Or, ce blanc apparaît sous la forme d'une lacune mémorielle (*Une Aussi longue absence*, *La Douleur* ou *Hiroshima mon amour*), ou dans la couleur blanche des vêtements portés par les personnages et dans l'image blanchâtre de S. Thala incendiée (le cycle indien), ou encore sous l'aspect duparfait non-dit narratif du premier récit (*Moderato cantabile*). La mise en place de cette trouée textuelle peut différencier l'histoire même, en évoquant pleinement la virtualité de sa survie. L'imprévisibilité contenue dans l'écriture durassienne nous amène ainsi au problème du temps perturbé qui doit se modifier selon son propre mécanisme de différenciation : l'intemporalité sur le plan narratif. Commençons notre réflexion, dans cette partie, par une analyse du regard, dérangé et mis en suspension au cours de son mouvement, qui apparaît d'une façon éclatante dans les ouvrages durassiens pour éclairer cette intemporalité ou l'annulation diégétiques, en passant par la problématique de la visibilité et de l'invisibilité.

Chez Duras, une scène remarquable implique le regard fixe d'un personnage ému ou ravi. Dans *La Maladie de la mort*, ce regard a également une forte présence, presque comme un fil conducteur du texte. Le personnage masculin nommé « Vous » observe la Jeune femme, qui lui est inconnue, avec une attention hallucinée.

Vous prenez le corps, vous regardez ses différents espaces, vous le retournez, vous le retournez encore, vous le regardez, vous le regardez encore. (MM, 22²⁷)

Une grande curiosité envers la Jeune femme oblige « Vous » à scruter sans interruption son corps. Elle va le voir chez lui, chaque nuit, à la demande de ce Jeune homme disposé à la payer. Du fait qu'il n'est pas hétérosexuel, son regard n'est pas conditionné par une attirance charnelle. Nous, lecteurs, ressentons également l'enchantement qu'éprouve « Vous », et qui ne se traduit pas forcément par le désir. Le regard, ici, surgit du fait que « Vous » est captivé par cette inconnue et manifeste simplement cette réaction de saisissement, à savoir un acte pur consistant à voir et constituant pour « Vous » le seul moyen d'un feed-back passif, parce qu'il est pour ainsi dire capturé par une émotion intense. La contemplation, sur le plan narratif, ne peut être remplacée par une autre expression employée par « Vous » dans l'état mental qui est le sien. « Vous » se décrit en tant que sujet regardant, comme s'il ne cessait pas, dans sa fascination irrésistible, de couvrir des yeux la Jeune femme. Afin de comprendre le sens de sa propre attitude, inévitable, « Vous » examine, cherchant à connaître, par le truchement de ce regard, la véritable nature de son enchantement et à déceler l'annonce de sa propre caducité :

Vous regardez la maladie de votre vie, la maladie de la mort. C'est sur elle, sur son corps endormi, que vous la regardez. Vous regardez les endroits du corps, vous regardez le visage, les seins, l'endroit confondu de son sexe. (MM, 36)

« Vous » ne regarde pas la spécificité corporelle d'Elle, mais ce qui est sa maladie à lui. Le regard est unilatéral, et non réciproque. Le reflet optique ne lui est pas rendu par la Jeune femme, mais « Vous » aperçoit le regard qu'il porte sur ce corps féminin. C'est que dans les œuvres durassiennes, le regard ne se présente pas comme moyen de

²⁷MM désigne et désignera l'œuvre intitulée *La Maladie de la mort* (Paris, Éditions de Minuit, 1982).

communication entre les protagonistes. Observant ce corps, le personnage nommé « Vous », sans en arriver forcément à savoir qui Elle est, ne peut se défendre d'être fasciné par Elle. « Vous » se laisse la regarder, mais il ne reçoit nulle réaction en retour. Le regard, dans *La Maladie de la mort*, ne s'explique pas par la recherche d'une interaction avantageuse. Car, curieusement, « Vous » n'obtient aucun résultat réflexif de la part de la Jeune fille. Les yeux fixés sur l'autre ne produisent aucun effet, faute de réciprocité. Privé de l'image répercutée, « Vous » est comme anesthésié, tout en regardant.

Un autre exemple est fourni dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* : Lol ainsi que Michael Richardson, fascinés par un personnage mystérieux, ne peuvent qu'observer cette femme appelée Anne-Marie Stretter. Le regard typiquement durassien apparaît premièrement dans la scène du jour de bal au casino. Lol, au moment d'une rencontre décisive entre Anne-Marie et Michael, fiancé de Lol, au bal de S. Thala, doit se contenter de les dévisager. Il va partir avec elle, abandonnant ainsi sa fiancée, Lol.

Lol, frappée d'immobilité, avait regardé s'avancer, comme lui [Michael Richardson], cette grâce abandonnée, ployante, d'oiseau mort. [...] Qui était-elle ? On le sut plus tard : Anne-Marie Stretter. (R, 15 ²⁸)

Restant « derrière les plantes vertes » (R, 19) lorsque ce nouveau couple s'est formé devant ses yeux, Lol est ravie (comme le titre l'indique bien) et enchantée de se laisser voir jusqu'au dernier moment. Témoignant de la naissance du nouvel amour, Lol le suit pendant toute la nuit du bal. C'est juste après leur départ que Lol prend conscience de l'amour qu'elle a perdu à tout jamais.

Anne-Marie Stretter commença à descendre, et puis, lui, Michael Richardson. Lol les suivit des yeux à travers les jardins. Quand elle ne les vit plus, elle tomba par terre, évanouie. (R, 22)

²⁸ R désigne et désignera l'œuvre intitulée *Le Ravissement de Lol V. Stein* (Paris, Gallimard, 1964).

La fascination de Lol est symbolisée dans ce regard atone mais persistant. Ses yeux ne paraissent pas s'intéresser à saisir ni à capturer le regard de Michael Richardson et d'Anne-Marie Stretter. Ravie devant cette femme mystérieuse, Lol s'abîme dans une immobilité profonde. Elle n'exprime aucune réaction pouvant traduire son sentiment, à part le mouvement de ce regard. Jusqu'à la fin du bal, à l'aube dans un coin du hall, ses yeux poursuivent sans interruption ce nouveau couple de S. Thala, jusqu'à leur départ définitif. Quelques années plus tard, Tatiana, amie d'enfance de Lol, et Jack Hold, narrateur et futur amant de Lol, lui demandent ce qu'elle voulait exactement dans ce bal inoubliable de S. Thala, où elle avait été délaissée par son fiancé pour le nouvel amour qui venait de naître devant ses yeux.

Tu voulais qu'ils restent ?

C'est-à-dire ? dit Lol.

Que vouliez-vous ?

Lol se tait. Personne n'insiste. Puis elle me répond.

Les voir.

(R, 103)

Elle ne veut que regarder son ancien fiancé et Anne-Marie, ensemble sous ses yeux. Il lui est impossible de faire le moindre mouvement devant la naissance dramatique et spectaculaire de cet amour. Un envoûtement instantané se manifeste dans ce regard fixe, seul repère pourtant où nous remarquons sa propre émotion. Ses yeux veulent témoigner de tout ce qui se produit au bal entre les amoureux et constatent la métamorphose de Michael.

Il [Michael Richardson] était devenu différent. Tout le monde pouvait le voir. Voir qu'il n'était plus celui qu'on croyait. Lol le regardait, le regardait changer. (R, 17)

Le regard provoqué par la fascination occupe ainsi une place importante et décisive

chez Duras. Coutumière de cet état, elle raconte sa propre expérience, qu'elle avait connue elle-même en Indochine. Elle y déclare qu'Anne-Marie Stretter n'était pas un personnage purement imaginaire, car il en existait un modèle dans la réalité.

M. D. : C'est loin, je ne sais plus très bien, je la voyais passer le soir dans son automobile avec son chauffeur. Avec la fraîcheur, elle sortait.

C'est peu après son arrivée [celle d'Anne-Marie Stretter] qu'on a appris qu'un jeune homme s'était suicidé, par amour pour elle, pour l'amour d'elle. Je me souviens du bouleversement que ça a provoqué en moi, je ne comprenais plus rien. Le choc, qui a été très fort, quand j'ai appris cette nouvelle, venait du fait que cette femme n'était pas apparemment une femme coquette, une femme mondaine ; elle avait quelque chose d'invisible, c'était le contraire d'une femme qui se remarque, elle était très silencieuse [...]. Quelquefois je me dis que j'ai écrit à cause d'elle [...]. Ce qui est mis en scène, c'est ma fascination, l'amour que j'ai d'elle. (*LMD*, 64-65)

L'expérience personnelle de l'auteur laisse une trace dans son texte, en jouant un rôle très pertinent. Le regard fasciné, dévisageant l'autre, submerge dans sa faiblesse plutôt que dans sa puissance, sans s'appuyer sur la structure du pouvoir où le regardant possède le droit de contempler le regardé. Invalidant la supériorité du sujet dévisageant, l'autre reproduit le regard suspendu— dans le sens où le regardant échoue à recevoir la réaction corrélative et, en même temps, où le regardé interrompt le va-et-vient du regard mutuel —par un appel inévitable, par conséquent, de l'enchantement. Le regard suspendu ne cause donc aucune rétroaction de la part du récepteur oculaire, ni ne favorise le prolongement ou l'enchaînement des regards. L'écrivain superpose le charme qui émane d'Anne-Marie et s'inscrit sous la forme du personnage de Lol.

[...] je me demande si les autres femmes de mes livres ne l'ont pas masquée longtemps, si derrière Lol. V. Stein il n'y avait pas Anne-Marie Stretter, parce qu'il n'y a pas de raison, cette fascination dure toujours, je ne m'en sors pas, c'est une véritable histoire d'amour. (*LMD*, 69)

À partir de ce sentiment éprouvé pour le modèle d'Anne-Marie Stretter, Duras élabore une série de romans fondée sur le regard provoqué par le ravissement. Le regard ici ne s'inscrit pas dans le système où le contemplant domine le contemplé, mais il se présente sous l'aspect autonome du regard lui-même, qui démontre son mécanisme de surgissement sans avoir forcément de résultat. Dans un autre texte, *L'Amour*, une figure féminine se borne à être regardée, comme si elle n'avait pas besoin de sujet qui la regarde dans les yeux.

La femme est regardée.
Elle se tient les jambes allongées. Elle est dans la lumière obscure, encadrée dans le mur. Yeux fermés.
Ne ressent pas être vue. Ne sait pas être regardée. (*Amr*, 10)

L'importance du regard paraît ainsi être mise en scène à travers la répétition et la focalisation du verbe regarder. Le choix du passif contribue, de plus, à renforcer la puissance du regard, du fait que celui-ci, au niveau grammatical, n'appartient pas au sujet qui voit la Femme. Dans une interview de Duras, Xavière Gauthier remarque l'impression imparfaite des phrases incomplètes, nourrie par une rhétorique originale.

Dans *L'Amour* [...], un moment où vous dites : « Ne sait pas être regardée. » Il n'y a même plus de pronom personnel R c'est « elle » R, et puis c'est négatif : « Ne sait pas » et puis, « être regardée », c'est passif. Je me demandais s'il n'y avait pas une espèce de retrait, de reprise du sens grammatical habituel. (*P*, 11- 12)

L'acte lui-même de couvrir des yeux s'accroît d'autant plus qu'il ne s'écrit pas selon la voix active, qui aurait pour sujet grammatical le possesseur des yeux. Les yeux, se détachant du corps du regardant, accèdent à l'autonomie dans cette scène. Sans indiquer le sujet à qui appartient l'acte de fixation oculaire, la voix passive efface symboliquement l'existence du sujet regardant la Jeune femme, et fait donc se profiler

une attitude contemplative. Appartenant à la Jeune femme sur le plan grammatical, par le recours à la voix passive, le regard se sublime jusqu'à l'évacuation de son appartenance.

1.2 La perte de vue

Sans en chercher l'explication de la part du regardé, les yeux se contentent simplement d'être fascinés. Les protagonistes vus ne s'exposent pas aux yeux d'autrui afin d'être vus, mais, d'une façon aussi inévitable que violente même, dans le sens où les regardants n'ont pas d'autre choix que de suivre cet ordre de les regarder : ils se privent de tout fil oculaire. La Femme regardée dans *L'Amour* sert non seulement de sujet fixé ou dévisagé, mais également donne naissance au regard des personnages du point de vue fonctionnel textuel. Une passivité superficielle détermine enfin une attention visuelle chez le regardant, sans aboutir à la réciprocité. L'observation, dans notre perspective, ne montre pas forcément une expérience du ravissement ou de la fascination vis-à-vis d'autrui, car son processus même s'empare du regard de celui qui éprouve une extrême curiosité à l'égard du regardé. La fin du texte est assez impressionnante du fait de l'accélération descriptive marquée par l'insistance du « je vois » (par nous souligné ici) :

Je vois que le corps de même se laisse frapper, qu'il est abandonné, hors de toute douleur. [...]

Et puis je vois que ces gens sont submergés par le silence.

Je vois que la couleur violette arrive, qu'elle atteint l'embouchure du fleuve, que le ciel s'est couvert, qu'il est arrêté dans sa lente course vers l'immensité. Je vois que d'autres gens regardent, d'autres femmes, que d'autres femmes maintenant mortes ont regardé de même se faire et se défaire les moussons d'été devant des fleuves bordés de rizières sombres, face à des embouchures vastes et profondes. Je vois que de la couleur violette arrive un orage d'été.

Je vois que l'homme pleure couché sur la femme. Je ne vois rien d'elle que l'immobilité. (*HAC*, 35-36²⁹)

²⁹ *HAC* désigne et désignera l'œuvre intitulée *L'Homme assis dans le couloir* (Paris, Éditions de Minuit, 1980).

Le « Je », qui voit, annonce tout ce qu'il voit et peut voir autour de lui, comme si ses paroles seules pouvaient construire la diégèse. Le texte se déroule ainsi, fondé sur sa propre description jusqu' au dernier moment. Cependant, cette base unique s'effondre juste à la fin de l'histoire.

Je l'ignore, je ne sais rien, je ne sais pas si elle dort. (*HAC*, 36)

Le personnage Je avoue ici que rien de ce qu'il voit n'est sûr. Le Je, qui a fourni la vraisemblance de l'histoire, la gâche lui-même en dévoilant au dénouement le fait que le non-voir s'avère plus affirmatif que le voir. Il touche, seul, la vérité de l'histoire, l'histoire de la certitude du non-voir : le récit ne peut que raconter cet échec.

Or, la négation du regard n'efface pas, chez Duras, la créativité productive de l'écriture, mais elle impose la remise en question du regard, si élémentaire comme outil diégétique. Le regard, par son extrême passivité, annule son rôle de caméra qui saisit la situation et raconte la scène en tant que savoir omnipotent narratif. Or, qu'est-ce qui émerge par suite de cette introduction de la suspension de la narrativisation logique dans le texte, alors que l'oubli sert en tant que lieu de la différenciation de la temporalité diégétique linéaire et permet à l'écriture de posséder une survie intemporelle ?

Dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Jack Hold, narrateur, a du mal à capter le regard de Lol, dont il analyse le regard.

Le regard, chez elle Rde près on comprenait que ce défaut venait d'une décoloration presque pénible de la pupille Rlogeait dans toute la surface des yeux, il était difficile à capter. (*R*, 16)

Décolorées, les rétines de Lol échouent à procurer le rôle de repère et préparent

néanmoins l'occasion de leur capture par Jack Hold, dont le regard n'arrive pas à recevoir le feed-back. Le regard difficile à re-garderne provoque rien chez autrui et se termine par l'échec du contact réciproque, parce qu'il coupe le mouvement d'échange mutuel. Impossible à garder, le regard est ainsi suspendu, soumis à l'*épokhê* au milieu des protagonistes. Il n'appartient ni à l'un des personnages, ni au mouvement de l'interaction oculaire. Autonome, ne se laissant pas assujettir, ce regard bloque tout l'enchaînement des autres. Dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Jack Hold, amant de Tatiana et ensuite de Lol, remarque son regard insaisissable, qui pourtant fixait le couple de S. Thala. Après que Lol reformule son désir de voir au bal ce couple uni, Jack Hold comprend enfin ce qu'elle regardait :

Je demande encore :

— Que désirez-vous ?

Avec strictement la même hésitation, le même intervalle de silence, elle répond :

— Les voir.

Je vois tout. Je vois l'amour même. Les yeux de Lol sont poignardés par la lumière : autour, un cercle noir. Je vois à la fois la lumière et le noir qui la cerne. (R, 105)

Parce que les yeux vus cessent de jouer un rôle de récepteur et ne reflètent aucune image, ils n'offrent aucune rétroaction vers l'autre. Ils absorbent le coup d'œil de celui qui est ravi et anesthésié.

1.3 L'aveuglement des yeux bleus

Les figures durassiennes ont souvent les yeux bleus, lesquels ne renvoient rien à cause de leur transparence. Dans *Les Yeux bleus cheveux noirs*, dont le titre même est significatif, les yeux de cette couleur imposent leur présence inquiétante et embarrassante. Le texte entier les illustre, aussi terrifiants que fascinants.

Le jeune étranger rejoint la jeune femme. Comme elle, il est jeune. Il est grand comme elle, comme elle il est en blanc. Il s'arrête. C'était elle qu'il avait perdue. La lumière réverbérée de la terrasse fait que ses yeux sont effrayants d'être bleus.(YB, 11)

Appartenant au cycle *L'Homme assis dans le couloir*, *Les Yeux bleus cheveux noirs* traite aussi de l'amour impossible entre la Femme et l'Homme. Elle a pris l'engagement, en échange d'une rétribution pécuniaire, de passer quelques nuits avec l'Homme, qui pourtant ne cache pas son attirance envers les hommes. Il lui parle du bleu inoubliable des yeux du Jeune homme.

J'ai rencontré quelqu'un qui avait cette sorte de bleu dans les yeux, on ne percevait pas le centre du regard, d'où ça venait, comme si le bleu tout entier regardait. Il la voit tout à coup. Il voit qu'elle décrit ses propres yeux. (YB, 19)

La transparence des yeux dérange celui qui les regarde, à cause du manque de couleur qui fonctionne comme une barrière contre les reflets. Ne servant pas de réflecteur, les yeux bleus troublent le regard du Jeune étranger, qui fera part à « Elle » du malaise qu'ils lui causent.

Il dit :

— C'est toujours un peu... ça effraie toujours un peu, des yeux aussi bleus que vos yeux... (YB, 18)

Les yeux bleus, qui absorbent la lumière sans la refléter, déstabilisent l'observateur, du fait que le bleu ne peut recevoir sa rétroaction faute de réflecteur. Le bleu invalide tous les feed-backs productifs qui appartiennent au va-et-vient du regard réciproque.³⁰ Manquant d'un écran rayonnant et intercepteur, ce bleu insaisissable

³⁰ Les yeux bleus, qui n'apportent aucune réflexion produite par une réception d'image, ont leur place

provoque une anesthésie chez celui qui les regarde. L'auteur lui-même insiste sur le système oculaire, sur la curieuse fonction des yeux bleus.

Vous ne pouvez pas regarder des yeux bleus. Ça n'offre pas prise au regard. On traverse des yeux bleus. [...] C'est sans regard, bleu. Des trous. (P, 13)

Contrairement à la fonction rétinienne ordinaire, les yeux bleus ne sont que des récepteurs du regard d'autrui. Ils perçoivent un coup d'œil sans le répercuter et n'entraînent aucun échange communicatif. L'aveuglement de l'Homme ainsi se remarque dans *Les Yeux bleus cheveux noirs*.

Il écoute, les yeux fermés. Il entend le cri. Il ne perçoit toujours aucun mot à travers, aucun sens. Quand il ouvre les yeux c'est déjà trop tard, le corps aux yeux bleus avance en silence vers la fenêtre ouverte. (YB, 64)

Dénué de toute autre caractéristique, le Jeune étranger se réduit à « un corps aux yeux bleus », une couleur qui produit une forte impression dans la mémoire de l'Homme, pour qui le Jeune étranger n'aura plus que ce signe distinctif. Ce Jeune étranger aux yeux bleus, sans autre caractérisation, sera présent jusqu'à la fin de cette œuvre. L'Homme évoque devant elle la beauté des yeux du Jeune étranger.

Il parle de sa beauté. Les yeux fermés, il peut revoir encore l'image dans sa perfection. Il revoit la lumière rouge du couchant et ses yeux effrayants d'être bleus dans cette lumière. (YB, 36)

Les yeux du Jeune étranger, entrevus dans le hall d'un hôtel, impressionnent vivement l'Homme à cause de leur couleur par lui jugée effrayante. En contraste avec « la

également dans le texte *L'Amour*. « Les yeux sont très sombres, fardés de noir, fosses sans fond où le sens se perd » (Amr, 79).

lumière rouge du couchant », ces yeux bleus laissent des traces inoubliables dans la mémoire de l'Homme. Le bleu se décrit comme dispositif dérangent, qui met l'autre en état d'inquiétude. La Jeune femme demande ainsi à l'Homme de fermer les yeux, puisqu'ils ne réussissent plus à recevoir la rétroaction mutuelle.

Elle lui dit de fermer les yeux, de se faire aveugle en quelque sorte et de se souvenir d'elle, de son visage.

Il le fait. Il ferme les yeux très fort et longtemps comme les enfants le font. Puis il cesse. Une nouvelle fois, il dit :

— Dès que je ferme les yeux, je vois quelqu'un d'autre que je ne connais pas.

Leurs yeux se fuient, se détournent. Elle dit : Je suis là devant vous et vous ne me voyez pas, ça fait peur. (YB, 41)

L'Homme ne peut regarder son vis-à-vis au regard limpide. Pourtant, fermer les yeux devant le bleu absorbant n'empêcherait pas l'aveuglement de l'Homme. Il voit une autre femme, et cela inquiète son interlocutrice. Les personnages dépourvus de regard vivent une expérience anesthésiante, tout en voyant l'autre au sens normal du terme. Le regard, appelé de force pour cause de ravissement, aboutit chez Duras à son effacement. Bernard Alazet explique le sens de ce genre de vision en analysant *Le Navire Night*.

Voir se lit alors comme un regard détourné, qui prend l'objet pour l'engouffrer en cet espace noir où tout aussi bien advient et disparaît l'événement.³¹

Plus loin, à propos de « voir » et de sa fonction singulière dans le texte durassien, il remarque le rapport entre le regard aveugle et la problématique de l'écrit.

Si bien que ce verbe voir, qui chez M. Duras porte souvent en lui une force démiurgique, faisant apparaître au lieu de son énonciation l'objet ainsi appelé, semble perdre ici ce qu'il porte apparemment de proprement visuel. Voir s'entendrait alors d'un regard inhérent à l'écrit, regard qui ne produirait aucune image au sens habituel du

³¹ *Op. cit.*, p. 151.

terme, [...].³²

Dans cette perspective, le regard vers le bleu des yeux, qui, de leur côté, ne reflètent rien, suggère donc la perte de la vue vis-à-vis de l'inconnaissable. Dans *Les Yeux bleus cheveux noirs*, quelques lignes plus loin, on découvre d'une façon explicite l'insensibilisation du personnage masculin :

Jusqu'à cette nuit-là vous n'aviez pas compris comment on pouvait ignorer ce que voient les yeux, ce que touchent les mains, ce que touche le corps. Vous découvrez cette ignorance.

Vous dites : Je ne vois rien. (YB, 22)

Ce regard, qui ne leur sert pas à mieux comprendre les autres, renforce plutôt une insaisissabilité de l'altérité, car ce qui nous est démontré ici, c'est la passivité, où le personnage masculin est privé d'image, face à La Jeune femme. Absorbés par ce regard d'un bleu dérangeant, les yeux qui ne voient rien trahissent, à travers l'*épokhé* ou l'ellipse, l'incompréhension de ce que représente le ou la partenaire, autrement dit manifestent une trouée qui, ne se réduisant pas à un procédé narratif, correspond à une donnée essentielle du monde et de la vie.

1.4 Le lieu de la rupture

Les yeux bleus n'offrent aucune résistance. Leur absence de fond se laisse traverser. Mais où va-t-il, le regard qui « traverse des yeux bleus » (P, 13) ? Il s'enlise dans des trous. Ces trouées oculaires sont un motif primordial dans les textes durassiens. À la différence des yeux sombres, le bleu des yeux symbolise l'insaisissabilité des orifices.

Elle ne peut repérer le centre du regard dans les yeux de son vis-à-vis, parce que leur

³²Idem.

couleur limpide, invisible et dérangement, se dérobe à ceux qui la scrutent, comme nous l'avons constaté. La Femme sent que « le bleu tout entier regard(e) »(YB, 19), mais elle ignore d'où il vient. Les yeux bleus nous informent de leur présence, sans révéler ce qu'ils sont, ni d'où ils viennent, ni où ils vont. Ils figurent une insaisissabilité totale, qui provoque une sensation de ravissement et en même temps d'angoisse. Pourtant, l'Homme analyse le caractère effrayant des yeux bleus d'Elle comme suit :

[...]... mais peut-être est-ce parce que vos cheveux sont si noirs...

Elle doit avoir l'habitude qu'on lui parle de ses yeux. Elle répond :

— Les cheveux noirs et les cheveux blonds font un bleu différent des yeux, comme si ça venait de la chevelure, la couleur des yeux. Les cheveux noirs font les yeux d'un bleu indigo, un peu tragique aussi, c'est vrai, tandis que les cheveux blonds font des yeux bleus plus jaunes, plus gris, qui ne font pas peur. (YB, 18-19)

À la différence de la combinaison yeux bleus et cheveux blonds, qui procure une douceur chaleureuse, le noir foncé des cheveux renforce le côté froid des yeux, aussi clairs qu'« un bleu indigo ». Cependant, ce contraste n'amène pas l'accentuation la limpidité du bleu. Comme le titre le laisse entendre, *Les Yeux bleus cheveux noirs* est un texte en quête d'un mystère entourant le bleu et le noir, et qui ne se contente pas de dramatiser la simple impression que produit leur combinaison. Ce que sous-tend cette opposition de couleurs ne constitue pas un effet de leur mariage, mais suscite une interrogation quant à l'indéfinissabilité du regard bleu. D'ailleurs, la soie noire possède une existence aussi forte que celle des yeux bleus.

Elle dort. À côté d'elle, sur le sol, il y a un carré de soie noire. Il voudrait lui demander à quoi cela peut lui servir, puis il y renonce, il se dit que ce doit être en général pour la nuit se protéger les yeux de la lumière et, ici, de cette lumière jaune qui tombe du lustre réverbérée par les draps blancs. (YB, 26)

L'Homme s'abstient de questionner la Femme au sujet de son carré de soie noire, le

considérant comme une protection contre la lumière. Or, une nuit, il reconnaît enfin son erreur. La soie noire aide plutôt la Femme à recouvrer la vue.

Une nuit, il découvre qu'elle regarde à travers la soie noire. Qu'elle regarde avec les yeux fermés. Que sans regarder elle regarde. (YB, 108)

L'Homme comprend maintenant que La Femme aux yeux bleus le regarde « à travers la soie noire ». Elle ne peut le regarder qu'avec le noir de l'étoffe, car les yeux bleus, qui trouent son visage, doivent être ainsi comblés afin qu'ils retrouvent la vue. La soie semble indispensable pour la Femme, qui ne met rien d'autre sur son corps.

Chaque soir elle amène son corps dans la chambre, elle défait ses vêtements, elle le place au milieu de la lumière jaune. Se recouvre le visage de la soie noire. (YB, 103)

Cette étoffe semble permettre à la Femme et à l'Homme de communiquer bien que rien ne se soit passé entre eux même au bout de six nuits partagées. Elle enveloppe le visage de la Femme, quand celle-ci est couchée à côté de l'Homme.

Elle recouvre son visage de la soie noire, il s'allonge près d'elle. Rien de leurs corps ne se touche. Leur immobilité est commune. (YB, 34)

Cette scène établit une sorte d'égalité entre le couple et l'élément intermédiaire qu'est le carré de soie noire, lequel apporte à cette Femme et à cet Homme un unique moyen de s'unir malgré l'absence de contact. Grâce à cette étoffe sombre, la Femme peut rendre à l'Homme un regard de ses yeux bleus, qui auparavant empêchaient cet échange. Le visage aux yeux bleus est ainsi représenté dans le texte comme un visage aveugle. Le Jeune étranger, qui avait tant impressionné l'Homme, commence à s'effacer dans la mémoire de celui-ci, qui garde le souvenir de la cécité métaphorique de ce Jeune homme.

Il dit qu'il commence à oublier les yeux du jeune étranger aux yeux bleus cheveux noirs. Au réveil, quelquefois, il doute même que l'histoire ait existé. Comme ce visage qu'elle, elle cherchait sans le savoir, celui du jeune étranger doit en recouvrir un autre pour lui, mais à venir. Il dit que le visage aveugle, dont il se souvient encore lui paraît maintenant hostile, brutal. (YB, 85-86)

Le visage remémoré commence à se changer en un autre « à venir », mais le côté aveugle, que l'Homme qualifie ainsi, reste intact, ne subissant aucune métamorphose mémorielle. La cécité des yeux bleus s'accroît d'autant plus que le visage entier se transforme par rapport à ce qu'il était dans les souvenirs de l'Homme. Il ne subsiste aucune caractérisation autre que cette cécité. Les yeux de l'Homme, à la fin du texte, semblent détachés du visage.

Elle parle les yeux détournés vers le mur. Elle ne s'adresse pas à lui. Près de lui elle est en dehors de sa présence. Elle dit : Tout à coup, dans le tissu de l'univers, à l'endroit de cette petite étendue de votre visage il s'est produit une faiblesse soudaine de la trame, mais à peine, à peine l'accroc d'un ongle dans un fil de soie. Elle dit que sa folie vient peut-être de ce que l'autre nuit, pendant qu'il dormait, elle avait aperçu R en même temps que cette différence de destination entre ce visage et le tout de l'univers R l'identité du sort qui leur était réservé, à savoir qu'ils étaient emportés ensemble et broyés de la même façon par le mouvement du temps, cela jusqu'à la trame lisse de l'univers de nouveau obtenue. (YB, 138-139)

Une infime déchirure, causée par « une faiblesse soudaine de la trame », « à l'endroit » du visage de l'Homme, « dans le tissu de l'univers », emporte ces deux personnages « jusqu'à la trame lisse de l'univers à nouveau obtenue ». Ils y sont amenés par ce seul accroc commun, qui les bouleverse, dans un certain sens, en détruisant la stabilité du tissu entier. Il ne s'agit pas ici d'une simple déchirure marquée « dans le tissu de l'univers, à l'endroit de cette petite étendue » du visage, mais d'une amorce de l'effilochage du tissu, qui implique aussi la possibilité d'une destruction totale, — tous

les effondrements complets ne sont que le résultat d'un infime dommage. Une déchirure apportée dans la texture lui confère un défaut irrémédiable, parce que ce point faible n'est pas le dernier. Un accroc annonce l'instabilité du tissu entier, qui s'effilochera complètement. Il bouleverse d'un seul coup tout l'équilibre de toute la texture. La déstabilisation provoquée par l'accroc emporte La Femme et l'Homme ensemble dans la folie, à la recherche de « la trame » « de l'univers ». Leur rencontre, qui commence par un trou d'où provient la faiblesse du tissu, prend fin au moment où ils sortent de leur aberration, à savoir à l'instant de leur séparation. L'ordre ne se rétablit que lorsqu'ils se séparent.

Elle dit qu'ils ont peut-être commencé à mourir.

Il dit ne rien savoir sur la mort, qu'il est un homme qui ne sait pas lorsqu'il a aimé, lorsqu'il aime, lorsqu'il meurt. Dans sa voix il y a encore des cris, mais au loin, pleurés.

Il lui dit cependant que lui aussi, maintenant, il croit qu'il doit s'agir entre eux de ce qu'elle disait dans les premiers jours de leur histoire. Elle se cache le visage contre le sol, elle pleure.

(YB, 149)

Leur rupture s'accomplit par la mort symbolique. Morts, ils ne savent plus quand ils ont aimé, ni quand ils sont figurément morts. L'Homme ne souffre plus à cause des moments où il éprouve ou éprouvait un sentiment amoureux. Il ne parvient plus guère à discerner ce qui lui arrive. Elle lui demande durant « les premiers jours de leur histoire » pourquoi il veut rester avec une femme, qui ne lui inspire aucun désir.

— Jamais avec une femme, vous voulez dire.

— C'est ça. Jamais.

[...]

Elle lui demande pourquoi il va chercher ailleurs que là où il est du moment qu'il est sûr d'en rester là jusqu'à sa mort. Il ne sait pas très bien pourquoi. Il cherche.

— Peut-être pour avoir une histoire. Pour ça non plus on ne peut pas faire autrement. Même pour rien.

— C'est vrai, on oublie toujours. Une histoire comme : écrire une histoire. Avec, au

centre, cette différence qui fait le livre.

(YB, 30)

L'Homme a besoin de la Femme afin d' « avoir une histoire ». Le récit ne découle que du décalage entre ailleurs et « là où il est du moment qu'il est sûr d'en rester là jusqu'à sa mort », d'une part, et entre ailleurs et le livre, d'autre part, lequel s'élabore entre une histoire à visualiser et une autre à dévisualiser. Le récit se forme entre l'invisible de la mémoire et le visible de l'oubli. Ils sont placés au milieu de cette différenciation qui s'opère dans la problématique des points de vue. Seul un écart dû à ce mécanisme peut engendrer le récit, l'écriture. La Femme ressent un trouble.

Une émotion se produit. Elle ne doit pas bien savoir ce qu'elle est, si c'est une peur qui revient, cette fois plus forte qu'elle, ou bien si c'est l'expression d'une attente qu'elle ignorait être en train de vivre. Elle regarde la chambre, elle dit :

— C'est drôle, c'est comme si j'étais arrivée quelque part. Que j'avais attendu ça depuis toujours.

(YB, 30)

Elle se situe au croisement de deux voies, appartenant à deux niveaux : l'invisible en train de se visualiser et le visible qui commence à s'éloigner. Ces deux phénomènes interfèrent l'un avec l'autre au moment où se produit une émotion. Ou, plus exactement, l'émotion n'intervient, grâce à la rencontre, qu'au moment où apparaît l'équivalence de l'invisible et du visible. La Femme prend conscience que leur histoire, malgré l'irréalisation de l'union physique, a commencé lors de l'arrivée d'un temps attendu depuis toujours. Or, comme nous l'avons vu, leur histoire se déclenche à partir d'un accroc marqué dans le tissu et dû à « une faiblesse soudaine de la trame » (YB, 138), qui affecte une toile méthodiquement tissée. Il s'ensuit une mise en doute de la sûreté de la présence et de l'absence de cet amour impossible. Une déchirure du tissu indique aussi un effondrement du lieu où ils se trouvaient avant leur rencontre et où ils se trouveront après. Elle atténue la certitude relative au monde auquel ils appartiennent et les fait basculer

dans le trou symbolisé par « l'accroc ». Ce trou n'est donc pas un désert infertile, mais une terre féconde, qui promet de donner une visibilité à une histoire presque invisible. Le bleu des yeux aveugles ôte son regard au vis-à-vis qui les regarde.

Il ferme les yeux très fort et longtemps comme les enfants le font. Puis il cesse. Une nouvelle fois, il dit :

— Dès que je ferme les yeux, je vois quelqu'un d'autre que je ne connais pas.

Leurs yeux se fuient, se détournent. Elle dit :

Je suis là devant vous et vous ne me voyez pas, ça fait peur. Il parle vite pour colmater la peur. Il dit que ça doit avoir trait aussi à cette heure-là de la nuit, à ce changement de la mer, que même les passages vont cesser, qu'ils vont être les seuls vivants de ce côté-là de la ville. Elle dit que non, que ce n'est pas ça. (YB, 41)

Devant la Femme, l'Homme devient aveugle. Il cherche une autre explication à sa cécité. Il parle du noir de la nuit, qui recouvre les yeux bleus. Avec la nuit, la mer change de couleur et passe du bleu au noir. La mer qui « prend la couleur du ciel — il s'agit moins d'une couleur que d'un état de la lumière » (YB, 149) — reflétait le bleu du ciel, perd sa lumière et se remplit maintenant de l'obscurité totale. Le bleu et le noir, qui sont des couleurs présentes dans le titre même, ne montrent que deux aspects d'une même origine : la mer, bleue, puis noire. Suivant la course du soleil, elle ne reflète que la couleur environnante³³. Les yeux bleus, comme la mer, peuvent dans le texte aussi se changer en noir. La Femme aux yeux bleus peut voir grâce à une soie noire, mais le noir lui offre-t-il vraiment la vue ? Peut-elle regarder l'Homme à travers une couleur noire plaquée sur le bleu des yeux ?

³³ Notons que, dans *Moderato cantabile*, la course du soleil correspond parfaitement à la mort de la femme assassinée. Juste avant l'insertion du cri de la femme dans le premier chapitre, le texte la prépare avec la description intentionnelle du rouge, qui se fonce graduellement au moment du couchant comme s'il soulignait le dernier éclat de sa vie. Le rouge solaire incite également les lecteurs à évoquer le sang qui coule des blessures de la femme, ce dont Anne Desbaresdes témoignera dans la scène suivante. Après avoir atteint à l'extrême de sa teinte, le rouge fait place au noir, qui recouvre petit à petit la ville.

1.5 La visibilité et l'invisibilité

Si le noir présente un autre aspect de la mer bleue, la soie noire qui recouvre les yeux bleus manifeste aussi un état éphémère, et non une substance différente. La soie ne renouvelle pas le bleu des yeux au moyen du noir, car ces deux couleurs ont le même support, la mer. Elles ne sont que deux effets révélant la teinte de la mer qui varie suivant la lumière. La Femme a des yeux aveugles, dont la couleur bleue ou noire correspond à des jeux de lumière comme ceux de la mer. Si la Femme est aveugle, ce n'est pas uniquement parce que ses yeux ont besoin de la puissance du noir, qui se prête concrètement à recevoir le regard des autres, mais parce que la couleur de ses yeux fonctionne comme la lumière dépourvue de couleur propre, soit bleu soit noir. Reflétant la lumière autour d'eux, ses yeux se colorent différemment sans changer de nature. Sur le plan narratif, tout comme la Femme, l'Homme perd la faculté de la voir en face. Elle lui dit que le noir de la nuit ne change pas grand-chose au fait qu'ils sont tous deux incapables de se voir l'un l'autre. Ce n'est pas l'obscurité qui les prive de la vue, mais la cécité fondamentale domine le texte relatif à l'invisibilité. Ils sont obligés de fermer les yeux l'un devant l'autre, ce qui provoque un sentiment de peur en chacun d'eux. Voir ne présente aucun intérêt ni pour la Femme ni pour l'Homme, car ils ne peuvent plus se voir directement dans le manque de lumière. Leurs yeux ne reflètent rien que les ténèbres qui les recouvrent. Les yeux ne servent plus à se regarder, car voir l'autre n'apporte que la crainte. Comme ils ne ressentent aucune jouissance dans la folie de se regarder, ils évitent de croiser leurs regards. Les yeux bleus durassiens proclament l'impossibilité de voir et même la nécessité de voir l'impossible. La Femme et l'Homme ont du reste les yeux brûlés.

Leurs yeux se regardent pendant un temps aussi bref que celui, par exemple, de la

projection d'un éclat de vitre dans le soleil de la chambre. Sous le coup de ce regard, leurs yeux se sont brûlés, ils fuient et se ferment. Dans le cœur le bruit s'apaise, il va au silence. (YB, 107)

Le noir cache la vue par son obscurité, qui recouvre toutes les choses existant dans son unique couleur ténébreuse. Le bleu, par contre, se laisse traverser par sa transparence. La couleur du roussi due aux brûlures qui suppriment matériellement l'organe de la vue annonce la funèbre nouvelle de la dévisualisation complète des visages, des paysages, de l'« univers »(YB, 139). Le regard brûlé, invisible durassien, repousse ses limites jusqu'à voir l'impossible. Les yeux, ainsi, ne représentent qu'un regard échoué, qui pénètre toute l'œuvre. Cependant, les yeux aveugles montrent-ils tout simplement l'invisibilité des protagonistes ? Dans *Les Yeux bleus cheveux noirs*, que signifie exactement l'empêchement du regard réciproque ? Pour quelle raison les personnages sont-ils privés du regard ? L'accroc à l'endroit du visage correspond aussi à une trouée orbitaire.

Il est allongé près d'elle. Elle est sous la soie noire les yeux fermés. Elle caresse les yeux, la cavité des yeux, la bouche, l'arête des méplats, le front. (YB, 82-83)

Elle touche le visage qui a les yeux fermés, recouverts par la soie noire, comme si elle retrouvait enfin son regard propre grâce à la couleur sombre de l'étoffe. La grammaire n'est pas sans importance, qui substitue l'article défini au possessif. Le corps caressé semble appartenir à un être indéterminé, vaguement monstrueux, inhumain, comme si chaque élément ou organe jouissait de l'autonomie, — peut-être à personne.

Il a le geste brusque de se protéger le visage avec sa main. Puis sa main retombe. Et chacun baisse les yeux. Ils ne se regardent pas, le sol peut-être, le blanc des draps. Ils sont dans la crainte que leurs yeux se regardent. Ils ne bougent plus. Ils sont dans la peur que leurs yeux se voient. (YB, 106)

L'on assiste ici à une restitution de la faculté de voir, même à des yeux brûlés. Le recouvrement de ce pouvoir ne laisse pas d'apeurer les deux personnages, qui font preuve d'une extrême pudeur, où ils semblent s'enfermer comme dans un trou-refuge, un abîme qu'aurait généré, creusé, un infime accroc. Les yeux de la Femme finissent par communiquer avec les orbites de l'Homme, mais ces trous ne sont pas des lieux de manque. Ce sont des « cavité(s) »(*YB*, 83) dans l'étendue du visage, mais rien n'y est perdu. C'est en elles que se prépare également le retour à la possibilité de voir l'impossible. Les yeux représentent ainsi un lieu dialectique de la visibilité et de l'invisibilité pour les personnages.

Presque à la fin de l'histoire, dans un passage que nous avons vu plus haut, la Femme annonce brutalement à l'Homme le commencement de leur mort, qui, dit-elle, les a déjà touchés. Il est aveugle face à ses sentiments personnels et fait partie de ces hommes qui ne comprennent pas ce qui leur arrive juste au moment de l'événement. Mais pourrait-il en prendre clairement connaissance ou prendre cela en considération à point nommé ? Personne ne peut voir, sans doute, les faits qui se produisent à l'instant même, car celui que l'on n'a jamais connu reste invisible, quand il survient pour la première fois. Pour en avoir une vue correcte, il faut un délai qui favorise la compréhension. Cet écart temporel permet enfin la perception, qui n'advient qu'après coup, à savoir, contradictoirement, une fois l'événement passé, rejeté dans l'invisible. La visibilité n'est possible, au fond, que dans l'invisibilité. Le délai entre l'apparition d'un événement inconnu et sa disparition fournit un lieu propice à l'écriture, laquelle lui confère enfin une visibilité : le lieu même de la différenciation. La dialectique entre l'invisibilité et la visibilité marque les œuvres durassiennes, d'autant plus que celles-ci prennent forme dans un ébranlement des deux extrêmes. L'écriture, chez Duras, n'existe que dans la collision entre voir et ne pas voir, qui inflige à la Femme et à l'Homme de nombreuses souffrances.

S'il ne peut pas l'aimer, ce n'est pas seulement parce qu'il est un homme incapable d'aimer les femmes, mais aussi parce qu'il est pris dans la double prohibition paradoxale de la visibilité et de l'invisibilité. Aveugle, l'Homme ne peut voir la Femme, ni ne pas la voir. Il lui est interdit de la voir, mais aussi de ne pas la voir. Il n'échappe plus à cette spirale sans issue. Pourtant il a vu une présence de la dialectique où coexistent les deux états antagonistes.

Dans la chambre, les corps sont retombés dans la blancheur des draps. Les yeux fermés se sont scellés au visage.

Et puis ils se sont ouverts.

Et puis ils se sont encore refermés.

Tout était fait.

Autour d'eux, la chambre détruite.

(YB, 142- 143)

Les yeux se sont enfin refermés pour l'Homme tout comme pour la Femme. Ils se résignent apparemment à être aveugles l'un tout près de l'autre, mais, en réalité, ils préfèrent se passer d'un regard vain, qui serait même un obstacle à la connaissance intime de l'autre. Cependant, ils renoncent sans doute à se voir pour rien. S'ils acceptent des yeux qui ne leur donnent pas la vue, c'est parce qu'ils ont bien perçu un changement qui a surgi, malgré tout, autour d'eux. La chambre qui les abritait n'est plus celle qu'elle était. Elle est « détruite » sous les yeux des deux protagonistes, qui eux-mêmes ne sont plus ce qu'ils étaient. La destruction n'est pas vraiment visible, mais elle se manifeste avec la même certitude que celle qui les fait se sentir aveugles. L'anéantissement invisible de la chambre finit par devenir visible pour eux, car ils ont bien compris que « tout était fait ». S'ils voient une trace de destruction de la chambre, c'est après qu'elle s'est réalisée sous leurs yeux fermés. Ainsi, chez Duras, le noir ne prive pas simplement les personnages de la vue en plongeant tout dans l'obscurité qui aveugle, mais il constitue un lieu de décalage entre l'invisible et le visible. La Femme et l'Homme parviennent à prendre conscience de

cequ'ils ne voient rien, mais cette fois ils l'ont bien compris leur situation effective :

Elle lui demande si c'est la dernière nuit.

Il dit que oui, que c'est possible que ce soit la dernière, il ne sait pas. Il lui rappelle qu'il ne sait jamais rien. (YB, 143)

Il ne peut voir ce qui lui arrive, mais il comprend enfin « qu'il ne sait jamais rien ».

La Femme partage ce non-savoir de l'Homme, en d'autres termes, la visibilité de l'invisible ou l'invisibilité du visible. À ce propos, citons Merleau-Ponty :

L'invisible est là sans être objet, c'est la transcendance pure, sans masque ontique. Et les " visibles " eux-mêmes, en fin de compte, ne sont que centrés sur un noyau d'absence eux aussi. [...] Faire une phénoménologie de l'" autre monde " comme limite d'une phénoménologie de l'imaginaire et du " caché ".³⁴

L'invisible ne désigne pas tout simplement ce qui n'apparaît pas matériellement, même selon l'argumentation phénoménologique. Il déploie ce qui se cache derrière le visible, qui produit une fausse impression de compréhension immédiate. Voir ne garantit pas toujours le savoir, mais interroge tout ce qui est superficiellement visible dans les textes durassiens. Si l'Homme « ne sait jamais rien » (YB, 143), il ne peut voir ce qui n'est plus visible, c'est-à-dire il verra ce qui n'est qu'invisible dès lors.

Ce regard neutre ne complète pas la compréhension mutuelle des deux personnages et ne provoque aucun reflet d'image. Il ne dévoile plus la réaction de l'autre pour le comprendre, mais il le laisse libre sans rien demander, comme nous l'avons vu. Le regard en suspension ainsi sert à se montrer dans l'état premier en tant que regard. Sans transmettre aucune information sur l'autre, le reflet oculaire de « Vous » n'expose que la différence, qui signale continuellement une distance vis-à-vis de l'autre. L'altérité apparaît

³⁴ MERLEAU-PONTY Maurice, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 110

dans ce regard refusé. Merleau-Ponty souligne l'invisibilité de l'autre.

[...] c'est en faisant autrui non seulement inaccessible mais invisible pour moi, que je garantis son altérité et que je sors du solipsisme.³⁵

L'autre se définit justement par l'invisibilité que Je vois en lui. Il est considéré, ici, comme une sorte de différence totale, que je ne peux dépasser. L'invisibilité, cependant, est le seul et unique moyen qui rend possible la compréhension de l'altérité selon la théorie de Merleau-Ponty. Nous reprendrons ce questionnement de l'altérité dans la troisième partie. Restons dans la problématique du visible et de l'invisible, laquelle nous amène à examiner cet inconnu complètement autre. Rappelons que dans le texte *Hiroshima mon amour*, la fameuse phrase « Tu n'as rien vu à Hiroshima » (*HMA*, 16) dévoile excellemment le regard qui, d'une façon contradictoire, ne renvoie rien du tout. Ce qui compte dans le regard de Duras, c'est une expérience de l'aveuglement, à savoir un état d'anesthésie de celui qui regarde, mais aussi une tentative de visualiser cet inconnaissable. Provoquée par cette insaisissabilité décisive, une rencontre avec l'inconnu prive le protagoniste de la vue. Marqué par l'absence d'effet productif de l'image, le regard apparaît, curieusement, comme un simple acte de voir dégagé de toute conséquence.

Empêché par le bleu troublant, le regard durassien est devenu aveugle par rapport à ce ou celui qui se trouve devant lui, voit quelque chose ou quelqu'un d'autre. Car le regard se libère ainsi de la problématique de la visibilité. Se détachant de l'image pleinement éloquente des scènes, les yeux aveugles renoncent à tout rendre lisible, explicatif, compréhensible. Dans les textes durassiens, le lisible est remis en question par le regard suspendu et annulé : un exercice d'*épokhê* que nous propose la lecture

³⁵ *Idem.*

durassienne. Or, Duras devait élaborer une méthode consistant à blanchir l'espace créatif, en passant par l'apprentissage de l'art cinématographique, et cela avant de traduire littérairement le phénomène de l'*épokhê*.

Deuxième chapitre : *La visualisation retardée de la différenciation*

2.1 *L'absence de l'image*

Marguerite Duras, dans sa carrière, consacre une certaine période à son activité cinématographique en tant que scénariste ou réalisatrice. Elle débute relativement tôt en collaborant pour un scénario avec Alain Resnais —à partir, donc, de *Hiroshima mon amour*, — par suite, d'ailleurs, d'une dérobade de Françoise Sagan. Déçue par le travail effectué sur ses textes par des réalisateurs, Duras, malgré son ignorance de la technique cinématographique, finit par tourner son premier film, *La Musica*, d'après son propre scénario, en le coréalisant avec Paul Seban en 1966. *Détruire, dit-elle*, en 1969, son premier film sans collaborateur, est suivi de plusieurs dont les œuvres jumelles *Aurélia Steiner* — *Melbourne* — et *Aurélia Steiner* — *Vancouver* — recherchent, par exemple, jusqu'au bout, l'autonomie des voix *off* plutôt que la prépondérance habituelle de l'image. Dans son film le plus connu et qui fait date dans l'histoire cinématographique, *India song*, nous pouvons aussi comprendre la raison pour laquelle Duras n'est jamais contente d'avoir confié ses écrits aux autres, malgré leur intention d'être suffisamment fidèles au scénario et la qualité de leurs œuvres, indubitable pourtant, reconnue par le public et la critique.

India song, comme d'autres films durassiens, expose un panorama pleinement autonome, complet et perfectionné pour chaque seconde. La réalisatrice n'a plus recours à un écoulement de séquences, successives ou évolutives, conformes à la construction ordinaire d'histoires parfaitement logiques. D'une façon générale, les films doivent

réduire la part de l'économie diégétique à cause de la durée limitée des projections, alors que chez Duras il n'existe aucune hiérarchisation entre le premier plan et le dernier, ni aucune numérotation des scènes, mais une modification totale de chaque plan, qui représente, à sa manière, l'ensemble de l'œuvre. Toutefois, l'activité cinématographique de Duras cessera définitivement après le tournage de *Les Enfants* en 1984. Prenant en considération cette décision prise par la réalisatrice elle-même, nous essaierons de mettre en évidence la qualité littéraire unique et indispensable, à laquelle elle revient après un détour par le cinéma. S'étant une fois plongée entièrement dans le domaine où la visibilité occupe une position inébranlable, Duras est convaincue que le problème de la vision s'inclut aussi dans l'écriture, d'une façon, bien sûr, assez différente ou différenciée. Les problématiques de la visibilité ainsi que celle de l'invisibilité se manifestent plus clairement dans le film *L'Homme atlantique*.

Duras présente la version filmique de *L'Homme atlantique* en 1981 et au cours de l'année suivante, publie la version textuelle chez Minuit. Les deux ouvrages traitent de la collision du visible et de l'invisible, l'auteur y cherchant la visibilisation de l'invisible et l'invisibilisation du visible, ce qui est parfaitement lié aux rapports problématiques du cinéma et de l'écriture. À la différence du film *L'Homme atlantique*, qui comporte beaucoup d'images noires accompagnées d'une voix *off*, le roman *L'Homme atlantique* n'illustre guère l'invisible sous la forme visible. Cependant, l'invisible paraît dans le texte à travers le choix affirmatif, intentionnel, du non-dit. L'invisible, à proprement parler, ne réside que dans le texte. Nous pouvons même dire que celui-ci ne traite plus que de l'invisibilité. Voyons un passage du texte :

Vous ne regardez pas la caméra. Sauf lorsqu'on l'exigera de vous.

Vous oublierez.

Vous oublierez.

Que c'est vous, vous l'oublierez.

Je crois qu'il est possible d'y arriver.

Vous oublierez aussi que c'est la caméra. Mais surtout vous oublierez que c'est vous. Vous. (HA, 7)

Le personnage nommé Vous avec une simplicité désinvolte, et dont aucune spécificité caractéristique n'est évoquée tout au long du récit, surgit brusquement sans la moindre explication du rapport de Je et de Vous. Les lecteurs supposeront, même à la fin du récit, que Je, réalisateur ou réalisatrice, essaie de tourner un film avec l'acteur Vous, qui s'enfuit sans cesse, échappe à la prise de vues, comme s'il avait peur de subir une fixation, et voulait survivre, indemne de toute atteinte à sa personne. Le texte entier raconte cette tentative de Je et la difficulté qu'elle/il éprouve en tâchant de capturer l'image de Vous. Celui-ci, dénué de toute précision individuelle, ne possédant ni nom ni particularité physique, perd sa raison d'être à cause de son éternelle fuite, de sorte que Je décide de le prendre sous la forme contraire, c'est-à-dire en tant qu'absence.

Vous êtes resté dans l'état parti. Et j'ai fait un film de votre absence. (HA, 22)

Je, probablement ancien compagnon ou ancienne compagne de Vous, n'avouerai rien de sa douleur sentimentale causée par cette absence. Dans *L'Homme atlantique*, en contraste avec l'opacité des figures, seule la caméra, matériau inorganique, et sa production d'un film au sujet de l'absence de Vous procurent au texte une forte existence. L'image de l'absence, paradoxalement, renforce une présence figurative.

Le film restera ainsi, comme il est. Je n'ai plus d'images à lui donner. Je ne sais plus où nous sommes, dans quelle fin de quel amour, dans quel recommencement de quel autre amour, dans quelle histoire nous nous sommes égarés. C'est pour ce film seulement que je sais. Pour le film seulement je sais, je sais qu'aucune image, plus une

seule image ne pourrait le prolonger.

(HA, 27-28)

Après le tournage, Je n'a plus de prétexte pour rester là sans les images, qui ne nécessitent aucun ajout, alors que le film se perfectionne sans qu'il soit besoin de le modifier ou de le refaire. Il est devenu pleinement lui et demeurera en tant que tel. C'est cette mise en œuvre qui lui procure la sûreté superficielle de l'existence visualisée. L'aspect déterminatif, qui caractérise l'enregistrement des images en tant que documents d'archives, renforce la réalité mémorisée du film tourné sur l'absence de Vous. Il témoigne ainsi pour toujours du passé sans s'altérer.

Je voulais vous dire : le cinéma croit pouvoir consigner ce que vous faites en ce moment. Mais vous, de là où vous serez, où que ce soit, que vous ayez partie liée avec le sable, ou le vent, ou la mer, ou le mur, ou l'oiseau, ou le chien, vous vous rendrez compte que le cinéma ne peut pas.

(HA, 12-13)

Le film apporte des images de Vous empreintes de la sûreté documentaire. Le personnage Vous, certes, n'est pas détourné ni modifié par la prise de vues. Or, malgré toute cette naïveté, sans mensonge, le film ne peut convaincre Vous de l'intérêt de devenir son propre témoin. Dès que Vous, figure moins déterminée que la caméra, refuse cette belle présence filmique, le texte exprime sa méfiance ou sa condamnation du cinéma, ou plus exactement du caractère documentaire, visualisé, du cinéma. D'où vient-elle, cette négation de la part de Vous, qui n'a pas la moindre assurance de son existence dans le texte, tandis que le film, tout au long du récit, n'arrête pas d'exhiber sa forte présence de plus en plus évidente ?

Ce déni semble expliquer la remise en question, par l'auteur lui-même, de l'acte de voir ou de la visibilité, conséquence de cette action. Voir nous incite à témoigner de la réalité perçue, fictionnaire ou non, et nous garantit la visibilité de ces images regardées. Sans finir par consigner certaine réalité, réduite ou rognée par le cadrage, le film, d'autant

plus qu'il est forcé de se reproduire pour chaque projection, s'ouvre doublement au domaine du visible. Fondé sur celui-ci, il assure également la visibilité de ses images, qui sont sa propre production. Or, ce Vous vague, qui d'ailleurs s'échappe dans le champ *off*, refuse fermement l'image procurée par le film ou sa visibilité. La visualisation perd ainsi son assurance, d'autant plus qu'elle est remise en question par Vous, absent de l'écran. La suspicion semble s'aggraver du fait que Vous, escamoté, dévalorise le visible du film, toujours présent dans le texte.

Vous regarderez ce que vous voyez. Mais vous le regarderez absolument. Vous essaieriez de regarder jusqu'à son propre aveuglement et à travers celui-ci vous devrez essayer encore de regarder. Jusqu'à la fin. (HA, 8)

«Vous» regarde, tout comme la caméra, ce qui lui apparaît, jusqu'au bout, jusqu'à l'excès de la perte de la visibilité. Le regard est tourné vers sa propre disparition, du fait qu'il exerce son acte jusqu'à l'état ultime. Chez Duras, l'invisibilité, contradictoirement, se produit après une pure recherche de la visibilité. En outre, le personnage Vous est obligé de voir dans son aveuglement, lequel ne se décrit pas comme perte de vue dans l'écriture durassienne, mais concrétise la représentation de l'absence de vue. L'auteur de *La phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty, s'exprime ainsi dans *Le visible et l'invisible*.

C'est l'inexistence absolue du Néant qui fait qu'il a besoin de l'Être, et que donc il n'est pas visible, sinon sous l'apparence de « lacs de non-être », de non-êtres relatifs et localisés, de reliefs ou de lacunes dans le monde. C'est précisément parce que l'Être et le Néant, le oui et le non, ne peuvent être mélangés comme deux ingrédients que, quand nous voyons l'être, le néant est aussitôt là, et non pas en marge, comme la zone de non-vision autour de notre champ de vision, mais sur toute l'étendue de ce que nous voyons, comme ce qui l'installe et le dispose devant nous en spectacle. La pensée rigoureuse du négatif est invulnérable, puisqu'elle est aussi pensée de la positivité absolue, et contient donc déjà tout ce qu'on pourrait lui opposer. Elle ne

peut pas être mise en défaut ni prise de court.³⁶

Pour Merleau-Ponty, le regard sert de moyen pour saisir le monde dans son apparition. Le néant, chez lui, ne signifie pas rien, mais une absence dans le monde visible, l'invisible précaire. Celui-ci ne dénie pas une autre possibilité, dans laquelle le monde existe autrement. Philosophe de la théorie de la phénoménologie, Merleau-Ponty considère l'invisible comme immanent, étant le pendant du visible, dans l'acte de voir. L'un et l'autre ne sont pas en conflit, simples éléments constitutifs du regard, marqué autant par son absence que par sa présence. L'invisible soutient avec la même valeur l'acte de regarder. Sylvie Loignon explique ce regard durassien, remis en question par l'invisible.

Le regard centré sur la mort rendrait ainsi compte de cet écartèlement que subit l'énonciation au cœur même de l'absence de cet homme Atlantique, comme si elle se trouvait figée, médusée, sous ce regard virtuel, comme si l'écriture et le film suspendus à l'énonciation ne pouvaient se faire que la mort dans les yeux.³⁷

Le regard virtuel explique la difficulté que l'écriture et le film partagent au moment de la naissance de l'énonciation. Il témoigne, dans son manque, de plusieurs échecs invisibles du texte avant qu'il prenne sa forme. Le regard suspendu, durassien, ne narre pas seulement son aveuglement, mais aussi l'invisibilité du visible. Le regard aveugle ne se traduit donc pas en tant que l'invisibilité contre la visibilité, mais il porte sur la formulation du problème de voir (qu'est-ce que voir ?) à partir de son tremblement immanent. Si l'invisible dans l'écriture ne s'établit que sous la forme négative de l'image visualisée, l'écriture n'acquiert jamais son visible ou son invisible. Au lieu de dégrader

³⁶ *Op. cit.*, p. 93.

³⁷ LOIGNON Sylvie, *Le Regard dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Paris, Harmattan, p. 292.

l'image que procure le film, Duras tente d'examiner non seulement l'invisibilité visible dans l'écriture, mais aussi la visibilité invisible en tant que virtualité intrinsèque. L'image filmique, dans l'ensemble créatif durassien, n'est donc pas plus assurée que le langage littéraire. Or, notre auteur ne se contente jamais de nier la prépondérance de l'image par rapport à l'écriture, qui peine à faire concrétiser ou à faire visualiser les descriptions proposées au mental du lecteur. Il rend compte même que l'image est pleinement éloquente par sa capacité de transmettre d'un seul coup un surcroît d'informations.

Connaissant l'efficacité de la visualisation de l'imaginaire, Duras constate pas à pas la solidité avec laquelle l'image filmique reste visible malgré l'absence des figures à visualiser. De là, l'interrogation relative à la visibilité : elle ne se formule pas sans l'invisible, mais elle comprend aussi la problématique de l'invisibilité du fait qu'elle est remise en question à travers et grâce à son inverse. Il ne suffit pas de régler le problème du visible pour en obtenir la potentialité, mais il a besoin d'un miroir qui le refléchisse à l'identique dans sa virtuelle étendue. Duras ne recourt pas à l'art cinématographique dans le but de compléter l'écriture dépourvue de l'image présente, mais elle le fait pour chercher une autre possibilité de l'écriture, qui toucherait non seulement l'invisible, mais aussi le visible lui-même. C'est pourquoi le texte *L'Homme atlantique* aborde la présence de l'invisible, et non simplement l'absence du visible. Le film évoqué tout au long de cet écrit finira par être blanchi.

Vous me demandez : Regarder quoi ?

Je dis, eh bien, je dis la mer, oui, ce mot, devant vous, ces murs devant la mer, ces disparitions successives, ce chien, ce littoral, cet oiseau sous le vent atlantique. (*HA*, 8)

Je demande à Vous de regarder tout ce qui se présente autour de lui, mais sans oublier d'en regarder aussi l'effacement. Le visible rendu invisible doit être perçu par le

personnage Vous, qui fonctionne ici comme une caméra subjective. Il garde la mémoire de ce qui existait, mais il est tenu de ne pas oublier que tout se dispersera par la suite. Ces plans ultérieurs, niant les précédents, renoncent aux images accumulées. Celles-ci, ainsi délaissées, dénoncent la trahison de la visualisation de la caméra, car les images refusées ne disparaissent pas pour autant, en raison de l'impossibilité de remonter jusqu'avant la naissance des images. Le moment de la disparition fuit éternellement, mais la caméra ne montre que leur absence. Duras prolonge cette dévisualisation jusqu'au bout, moyennant le blanchissement de l'écran, afin de ne pas manquer de capturer le moment de la disparition des images.

Écoutez. Je crois aussi que si vous ne regardiez pas ce qui se présente à vous, cela se verrait à l'écran. Et que l'écran se viderait. (*HA*, 9)

Pour que le film n'échoue pas dans la visualisation de l'invisible, l'écran doit éliminer l'image, qui s'y transforme en mémoire lisible de son effacement illisible. Il n'enregistre pas ici de simples souvenirs, car ce processus équivaldrait à dévisualiser le visible. Or Duras, dans l'écriture, cherche à visualiser l'invisible, c'est-à-dire qu'elle fait apparaître les moments qui s'interposent, mais qui se perdent au cinéma dans les intervalles séparant chaque plan du suivant. Le film résulte d'une accumulation de plans instantanés produisant un effet de continuité malgré la fragmentation et la réduction incessantes du réel. C'est que chaque image filmique fait partie d'un ensemble sélectif où la discontinuité se mue en une homogénéité temporelle illusoire, tandis que l'écran vidé à la fin du texte dénonce, du côté cinématographique, les moments éliminés par cette image filmique réduite, qui apparaît au cours de la projection, déroulement linéaire obligé des plans successifs.

Il s'agit de la différenciation de « la mer »(*HA*, 8), de « ce mot »(*Idem.*) et de

«l'écran»(*HA*, 9), et non du questionnement dichotomique entre la présence et l'absence. La visibilité, chez Duras, ne se reformule jamais à partir de cette distinction du oui et du non, mais elle ne se trouve que dans l'entre-deux. L'absence de l'image ne symbolise pas ici l'invisible, mais ne représente que l'invisible visibilité en évoquant la présence du personnage Vous dans le champ *off*. L'invisibilité n'est qu'un état de l'existence, même si celle-ci est éternellement perdue. L'absence de Vous sur l'écran ne prouve en rien son inexistence, — contrairement à ce qui se passe en littérature.

Votre vie s'est éloignée.

Votre seule absence reste, elle est sans épaisseur aucune désormais, sans possibilité aucune de s'y frayer une voie, d'y succomber de désir.

Vous n'êtes plus nulle part précisément. (*HA*,14-15)

Votre absence sur l'écran n'affaiblit pas la sûreté de votre existence hors champ, mais elle est également loin d'assurer votre existence. En annonçant simplement l'effet oculaire visible ou invisible eu égard à votre image sur l'écran, l'image filmique n'intervient pas dans votre existence. La visibilité filmique ne se lie donc pas avec « votre vie », qui survit après son absence de l'image. C'est parce que la présence ainsi que l'absence résultent des effets phénoménologiques selon la perception du récepteur, comme celle de la caméra ou celle des spectateurs. Le visible et l'invisible ont besoin du jugement du regard tiers. Or «votre vie» n'appartient pas à l'observateur, mais elle se déroule selon sa logique, son engagement, son intérêt et sa démarche. Néanmoins, la visibilité de l'image de Vous, par sa ressemblance parfaite, bouleverse «votre vie» hors champ. La présence enregistrée du personnage Vous ne trahit pas «votre vie» dans le sens où elle assurera pour jamais Vous tel qu'il est filmé, mais elle la déforme dans la mesure

où elle ne vieillit pas comme Votre existence. L'image témoigne du passé figé, mais la vie demeure toujours dans un permanent renouvellement. «Votre vie» elle-même se met en jeu.

Déjà vous êtes en danger. Le plus grand danger que vous encourez maintenant c'est de vous ressembler, de ressembler à celui du premier plan tourné il y a une heure.
(HA, 23)

La présence de Vous n'appartient plus au plan, dès que la caméra enregistre l'image de Vous, à savoir que Vous n'est jamais pleinement présent dans la projection. La caméra échoue à visualiser Vous et même ne démontre que son éternel prolongement des images-fuites. Tout en offrant la présence phénoménologique, superficielle, le film ne dévoile en fin de compte que l'absence ou l'invisible de «votre vie»(HA, 14).

2.2 La présence invisible

Abondant en images, le film souffre, au même titre que l'écriture, du manque de la visualisation de l'absence. Les films durassiens portent ainsi sur la bordure où divergent Vous enregistré par les images et «votre vie»(HA, 14) invisible sur l'écran. Ils se différencient l'un de l'autre au moment où il apparaît que le film ne dispose pas du contenu des intervalles qui séparent les plans. Il se produit une continuelle incapacité de visualiser cette différenciation dans sa durée.

Vous penserez que le miracle n'est pas dans l'apparente similitude entre chaque particule de ces milliards du déferlement continu, mais dans la différence irréductible qui les sépare, qui sépare les hommes des chiens, les chiens du cinéma, le sable de la mer, Dieu de ce chien ou de cette mouette tenace face au vent, du cristal liquide de vos yeux de celui blessant des sables, de la touffeur irrespirable du hall de cet hôtel passé de l'éblouissante clarté égale de la plage, de chaque mot de chaque phrase, de chaque ligne de chaque livre, de chaque jour et de chaque siècle et de chaque éternité passée ou à venir et de vous et de moi.
(HA,11)

«Vous» échappe en permanence à la stabilisation tentée par la caméra, car il sait très bien que le film n'arrivera pas à capturer la durée à laquelle appartient le mouvement de la différenciation. La durée consiste autant dans le visible que dans l'invisible, qui a cette flexibilité propre à invalider le visible précédent. Le film, plein de l'affirmation des images visibles, s'interdit d'annuler la visibilité projetée dans l'image précédente. C'est pourquoi Vous, qui s'engage dans la durée, admet que l'image cinématographique l'invalide. Si Vous ne sort pas du plan visualisé, il ne vit pas les invisibles moments de la différenciation.

Faites comme si vous aviez compris à ce moment-là, lorsque vous la teniez dans votre regard, que c'était elle, la caméra, qui la première avait voulu vous tuer.

(HA, 26)

La caméra est considérée ici comme un outil destiné à figer votre vie, au moyen de la privation de son dynamisme et de son refus de l'affirmation des images visibles. Dévisualiser les plans projetés ne se fait pas dans les juxtapositions des images visibles, car le film ne peut pas montrer correctement l'invisibilité sur l'écran. Nous, les spectateurs, ne faisons qu'accumuler des successions ininterrompues de scènes visualisées, obligés que nous sommes de perdre, en permanence, toute vue relative à l'absence de Vous dans le champ, si nous voulons capturer la présence hors cadre de ce personnage. Ce processus négatif et réductif ne garantit pas, malgré tout, l'existence de «votre vie»(HA, 14), située ailleurs que dans le cadrage, mais l'invisible nous amène au moins à la table rase où la présence visuelle ne trahit plus Vous dans la durée de la différenciation. Le film exclut les moments de transition et, en principe, les sautes d'image intempestives, alors que l'écriture se complaît dans les évacuations d'ordre langagier ou narratif, —selon l'esthétique durassienne, qui engendre la différenciation entre le film et l'écriture : l'un

possède une dynamique linéaire soumise à la chronologie et l'autre un mouvement ascendant et spiralé, capable de renouvellement et même d'une entière régénération. Afin de bouleverser cette présence visualisée dans la problématique du visible ou de l'invisible, il est probablement nécessaire, pour Duras, de passer par le film avant de retourner à l'écriture dans *L'Homme atlantique*.

C'est alors que je me suis dit pourquoi pas. Pourquoi pas faire un film. Écrire serait trop dorénavant. Pourquoi pas un film. (HA, 21)

Si la narratrice avoue l'intérêt profond qu'elle porte à l'expression cinématographique, c'est parce qu'elle ne veut plus faire une part trop belle à cette littérature où l'auteur, à plus forte raison, s'astreint à assumer la responsabilité de l'ensemble des comptes-rendus de son exploration de l'espace et du temps. Ces textes, à la façon durassienne, changent de nature et de genre d'un passage à l'autre, d'une phrase à l'autre et même dans chaque mot. Aussi, chez Duras, le style exige-t-il un renouvellement total et incessant de l'expression. Duras écrivain s'engage dans le moindre mot, produit d'une sélection si rigoureuse, minutieuse, délicate, qu'elle la terrifie et l'amène à effectuer un détour par le cinéma. Dans l'écriture, que l'écrivain le veuille ou non, l'annulation des plans antérieurs se fait juste dans le trou où la remise à neuf devient possible grâce au mouvement de la différenciation— ce dont le film est incapable. Ayant compris que l'absence des images n'effraye pas «votre existence» ni dégrade sa valeur, le personnage Je adopte aussi tôt une autre attitude, quitte à céder de nouveau aux exigences de la littérature.

Et puis j'ai commencé à écrire.

Tout étant prêt pour ma mort, j'ai commencé à écrire ce dont justement je sais qu'il vous serait impossible de pressentir la raison, d'apercevoir le devenir. C'est ainsi que cela se passe. C'est à votre incompréhension que je m'adresse toujours. Sans cela, vous voyez, ce ne serait pas la peine. (HA, 18)

La narratrice ne s'adresse pas à Vous, mais à «votre incompréhension» ou à votre aveuglement vis-à-vis d'elle. L'écriture rend possible la coexistence de la compréhension et de l'incompréhension, ou celle de la validation et de l'invalidation des écrits, en prenant conscience du devenir. Procurant une place ambiguë entre l'affirmation et son déni, elle subit une série de transformations dues à la dévisualisation des plans précédents. L'écriture comporte le lieu de l'invisible qui la régénère afin que, durant sa survie, elle recommence à se différencier en vue d'une permanente évolution. Pourtant, Duras a reconnu que, dans l'un et l'autre moyen d'expression, elle se conduit indifféremment :

Dans mon cinéma, bien sûr, je ne fais aucun mouvement. Dans mes livres non plus, il y a de moins en moins de mouvements de style, je reste au même endroit. J'écris et je filme au même endroit. Quand je change d'endroit, c'est la même chose.(*LMD*, 94)

Tout en se déplaçant, Duras demeure notamment en ce lieu de sable et de mer, car celui-ci ne constitue pas un espace figé, n'étant qu'une étendue, vaste, qui s'étale et se reforme sans cesse. Dans le processus commun dont elle use pour le cinéma et la littérature, Duras parvient à transcender l'opposition apparente de l'un et l'autre. Le but de son effort créateur, pour elle, n'est pas une volonté d'avancer à tout prix vers l'originalité avant-gardiste, mais de rester fidèle à elle-même, à son propre lieu, grâce à l'unification conciliatrice qui caractérise sa démarche. Duras, en effet, ne se laisse jamais aller à un conflit intérieur qui l'obligerait à hésiter entre plusieurs styles nouveaux et hétérogènes, car il lui faut s'établir en un seul lieu de création. C'est une permanente et pénible affirmation dirigée contre le doute lié à la tentation d'innover dans le style. Tout écrivain devant affronter le jugement du public, aucun n'échappe à la crainte de douter de lui-même : il s'agit toujours, pour un créateur, donc pour Duras, d'élaborer un style qui lui

permette de s'affirmer au plus haut point. C'est pourquoi notre auteur n'éprouve nullement le besoin de recourir à une méthode cinématographique spéciale, qui différerait de sa conception de l'écriture. Or, c'est par la suite que le film durassien se modifiera par rapport à l'écriture durassienne. Alors que l'image filmique se fige en elle-même, l'écriture se conforme à un mouvement incessant de différenciation. L'image n'a pas ce pouvoir d'évolution. Or, l'écriture se diversifie, occupant un lieu hétérogène, lequel dérange continuellement l'écriture dans son ensemble. En effet, le film, qui peine à montrer son oubli au moyen de sa trace, ne parvient pas à raconter sa disparition, c'est-à-dire, le film oublié. Ne pouvant pas comprendre son effacement, sans lequel il lui est impossible de concevoir son avenir, sa survie, le film s'immobilise inéluctablement où il est. Duras s'exprime sur le caractère périlleux d'un film comme *La Femme du Gange*:

La Femme du Gange est un film qui a compté pour moi d'une façon énorme. Peut-être encore plus que les autres, peut-être encore plus qu'*India Song*, parce que je crois qu'*India Song* était, dans *La Femme du Gange*, en puissance d'être trouvé. C'est-à-dire, c'était dans *La Femme du Gange*... je crois qu'il n'y avait rien avant, enfin, en moi, vous voyez. J'ai l'impression quelquefois que j'ai commencé à écrire avec ça, avec *Le Ravissement de Lol V. Stein*, avec *L'Amour*, et *La Femme du Gange*. Mais que l'écriture, l'amplitude de l'écriture a été atteinte avec le film, que *Lol V. Stein*, c'était un moment de l'écrit, *L'Amour* aussi, mais qu'avec *La Femme du Gange* tout a été mélangé, comme si j'avais remonté le temps, que j'étais arrivée dans ce périmètre d'avant les livres. J'étais folle quand j'ai monté *La Femme du Gange*, j'étais folle d'angoisse. Mais c'est un lieu de l'angoisse ici, c'est peut-être mon lieu.

(LMD, 90)

De fait, l'écriture ne se présente pas comme le film avec lequel tout semble avoir été mélangé, puisqu'elle se déroule toujours dans un état imparfait. De là l'illusion que le film permet à l'auteur de remonter le temps, parce qu'il contient tout ; tout ce qui est et tout ce qu'il était. Il joue un rôle de preuve, soit comme un miroir qui nous révèle ce que nous ne voyons pas, soit comme une photographie testamentaire qui nous dévoile ce que

nous n'avons pas vu, alors que l'écriture se produit incomplète, ne témoigne ni de ce que nous n'avons pas vu ni de ce que nous ne voyons pas, et ne surgit que dans le décalage entre sa mise par écrit finale et sa survie pleine d'incertitude pour l'avenir. L'écriture originellement creuse, si imparfaite qu'elle soit, peut se reformer en raison de son imperfection. Quant au film, il ne se montre que dans sa plénitude, sans trou à combler, sans aucun endroit pour se déformer. Il est complet, plein en lui-même. Si Duras était « folle » en montant *La Femme du Gange*, c'est parce qu'elle redoutait cette complétude, qui fera toujours défaut à l'écriture. Celle-ci ne se manifeste jamais en sa plénitude ou sa complétude, parce qu'elle comprend son manque intrinsèque, qui s'ouvre dans sa survie avec la possibilité de se réformer ou de se déformer. Le film est complet dans le sens où rien ne peut s'y ajouter. Pleinement, il recèle et manifeste tout à la fois, ce qui crée un leurre tel que le passé se reproduira dans son état originel. Or, dans la réalité, il n'existe pas de passé parfaitement reconstitué, mais seule, la survie du passé nous invite à remonter le passé. Cependant, nous échouons toujours à resaisir le passé révolu. D'où le sentiment de désespoir dû à l'impossibilité de la restitution du passé. Une des fonctions du film est de nous flatter, en nous proposant la récupération trompeuse du passé. L'écriture, par contre, ne fait que nous montrer l'impitoyable vérité : notre incapacité de revivre le passé. Il ne nous faut que survivre après ce passé. L'écriture nous informe que cette impuissance ne doit pas être considérée comme un véritable échec, car le délai requis par le temps de la survivance nous permet de mieux comprendre le passé. Duras parle, par exemple, de la différence entre l'écriture et l'image cinématographique à travers *La Femme du Gange*.

En somme, oui, ça pose la question du cinéma, là, de l'image. On est toujours débordé par l'écrit, par le langage, quand on traduit en écrit, n'est-ce pas ; ce n'est pas possible de tout rendre, de rendre compte du tout. Alors que dans l'image vous écrivez

tout à fait, tout l'espace du livre. Mais je n'ai découvert ça qu'avec *La Femme du Gange*, pas avec les autres films. (LMD, 91)

Pour l'auteur, l'image donne accès à une totalité, alors que l'écrit s'y oppose. Si l'écriture semble aux yeux de Duras inférieure à l'image en ce qu'elle est incapable de « tout rendre », c'est en fonction d'une déficience inhérente. En d'autres mots, l'incomplétude de l'écriture possède sa propre nature.

C'est aussi comme si tout était écrit, comme si *La femme du Gange* faisait un texte, mais qu'il fallait décrypter. Tandis qu'ils marchent au bord de la mer, c'est écrit, c'est écrit, mais moi, je n'en ai pris qu'une part, voyez-vous, quand j'ai écrit vraiment *La femme du Gange* ou *L'amour*. Tandis que, dans le film, c'est totalement écrit, même les moments écrits, peut-être pas lisibles, mais écrits. Alors que, dans l'écriture, à proprement parler, il n'y a qu'une partie de cet écrit-là qui passe, comme si on ne pouvait écrire complètement qu'en dépassant, bien sûr, le langage, ou l'écriture proprement dite. (LMD, 90)

Duras, sans trop le vouloir, remarque ici que l'écriture met en évidence cette déficience de la réalité par rapport au passé. Sans toutefois s'en plaindre, elle, intuitivement, dans le temps de la survivance, rencontre le passé au moyen de l'écriture. Celle-ci est seule éloquente pour relier le passé et le présent par l'intermédiaire de la bordure spatio-temporelle, à savoir le recul qui sert à objectiver les événements passés. Contrairement au film, soumis à la rhétorique de la description plénière, l'écriture, en vertu d'un manque essentiel, en constitue la raison d'être. Parce qu'elle repose sur une carence intrinsèque, qui invitera au prolongement du récit, seule façon de survivre après le passé.

2.3 *La bordure entre le visible et l'invisible*

La Femme du Gange se passe dans deux temps différents mais parallèles : les deux

temps filmiques. L'un déroule ses images dans la ville de S. Thala, alors que l'autre se réduit aux Voix. Les voix distanciées, à partir de l'oubli, sauvent le récit, le relativisent grâce à leur extériorité. Or, que signifie celle-ci ? Est-elle compatible avec leur insertion dans le récit même ? Quelle est la nature de ces voix extérieures au récit et quel rôle jouent-elles dans l'ensemble des œuvres de Marguerite Duras ? Voici ce qu'elle déclare :

La Femme du Gange, c'est deux films, le film de l'image et le film des Voix.

Le film de l'image a été prévu, il sort d'un projet, sa structure a été consignée dans un scénario. Il a été tourné dans le délai prévu. Puis monté également dans le délai prévu.

Le film dit : le film des Voix n'a pas été prévu. Il est arrivé une fois le film de l'image monté, terminé. Il est arrivé de loin, d'où ? Il s'est jeté sur l'image, a pénétré dans son lieu, est resté. (FG, 103)

Duras distingue une dualité dans le film *La Femme du Gange*. Le « film des Voix » arrive en retard par rapport au « film de l'image », qui le précède, et celui-ci « est resté » sur celui-là en « pénétr(ant) dans son lieu ». Ils sont l'un et l'autre « d'une totale autonomie » (FG, 103), mais ils partagent le même emplacement.

Les Voix parlent dans le même lieu que celui du tournage du film de l'image, mais pas dans la partie de ce lieu retenu par la caméra. (FG, 103)

Des « Voix parlent dans le même lieu que celui du tournage du film de l'image », malgré l'autonomie totale qui les séparent. Nous remarquons ici l'attitude prise par Duras à l'égard des méthodes cinématographique et littéraire. Il s'agit d'un lieu de création qui permet ce partage, et non d'un lieu concret où la cooccupation des deux éléments serait impossible. Gilles Deleuze évoque la notion d'intemporalité pour désigner ce lieu artistique.

Dans l'image visuelle on découvre la vie sous les cendres ou derrière les miroirs, tout

comme dans l'image sonore on extrait un acte de parole pur, mais polyvoque, qui se sépare du théâtre et s'arrache à l'écriture. Les voix « intemporelles » sont comme quatre côtés d'une entité sonore, qui se confronte à l'entité visuelle : le visuel et le sonore sont les perspectives sur une histoire d'amour, à l'infini, la même et pourtant différente. Avant « *India song* », « *La femme du Gange* » avait déjà fondé l'héautonomie de l'image sonore sur les deux voix intemporelles, et défini la fin du film quand le sonore et le visuel « touchent » au point à l'infini dont ils sont les perspectives, perdant leurs côtés respectifs.³⁸

Deleuze introduit « l'intemporalité », qui prépare le lieu formé par les « quatre côtés d'une entité sonore ». Ce lieu hors du temps attend la moindre occasion de se visualiser, parce qu'il est d'ordinaire invisiblement présent. C'est de cette façon que la cooccupation du « film de l'image » (*FG*, 183) et du « film des Voix » (*Idem.*) est possible chez Duras. Si Deleuze parle des voix « intemporelles » par rapport à l'image visuelle, dans laquelle « on découvre la vie sous les cendres ou derrière les miroirs », c'est parce qu'elles s'éloignent du temps qui passe dans l'image visuelle, en ayant la même localisation que celle de l'image. Non seulement elles sont touchées par un autre cours du temps que celui de l'image visuelle, mais elles se trouvent littéralement hors du temps, à savoir la bordure de la création durassienne. L'intemporalité, qui n'est pas simplement d'un autre ordre que celui qui appartient à l'image sonore, se trouve même à l'extérieur du temps filmique. C'est parce que, si les Voix « intemporelles » parlent d'une histoire d'amour, elles la narrent à partir de ce lieu de l'oubli, lequel envahit et perturbe le temps.

Duras, consciente ou non, choisit la même stratégie que pour l'écriture. Les Voix ne reconstruisent pas d'histoire passée à partir de leurs souvenirs, qui sont liés au domaine temporel filmique. Cependant, elles ne connaissaient certainement pas l'histoire dans sa totalité quand elle était en train de se passer, et elles l'ignorent toute entière même après son déroulement. Car, plus exactement, elles ne parlent pas d'une histoire d'amour, mais

³⁸ DELEUZE, Gilles, *Cinéma II*, Paris, Éditions de Minuit, p. 335.

de son oubli, à savoir l'oubli non visualisé de l'histoire même. L'oubli n'existe pas dans tel ou tel temps qui passe, mais se trouve toujours entre deux temps séparés : au cœur d'un espace qui se perd d'emblée à cause de sa propre déficience immanente. Il ne peut exister qu'entre le passé et le présent. Il est impossible de s'en souvenir tout en oubliant l'histoire. Une fois rappelée, l'histoire ne peut que s'avancer encore vers son oubli. Elle doit être soit oubliée soit rappelée, mais non être oubliée en même temps que rappelée.

Si le film est « totalement écrit » (*LMD*, 90) avec « l'image visuelle »³⁹ qui concerne l'oubli et avec l'image sonore qui concerne la mémoire, il ne disparaît plus jamais, parce qu'il ne traite pas d'une histoire oubliée dans le sens où elle doit être complètement oubliée. L'image sonore se rappelle petit à petit l'histoire oubliée, mais dans ce cas, elle ne peut plus l'être une fois racontée par les Voix. De même, si l'image visuelle met en évidence la trace de l'histoire oubliée dans l'oubli, en évoquant le temps écoulé depuis l'actualisation de l'intrigue, elle n'est pas non plus l'histoire oubliée, mais, à proprement parler, c'est la narration en son insuffisance qui prend forme à partir l'image filmique. Le lieu de l'histoire creusée ne se trouve ni dans l'image visuelle ni dans l'image sonore. Si elle peut exister, elle n'est que dans l'espace littéraire, car celui-ci, seul, procure un lieu à cette histoire trouée. Comme le film fait « tout rendre » (*LMD*, 91) grâce à sa plénitude, le récit comporte la bordure de la différenciation, qui ménage un délai où le passé s'objective. Ni la mémoire de l'histoire, qui comprend même le temps servant à son effacement à la faveur des Voix « intemporelles »⁴⁰, ni l'oubli de l'histoire, qui garde les traces de son évacuation, ne peuvent décrire l'histoire oubliée, car celle-ci n'est à même de survivre que dans le blanc. Autrement dit, c'est à cause de sa complétude que le film ne laisse aucune place à sa propre survie. Ce qui causait le problème de

³⁹ DELEUZE, *Op. cit.*, p. 335.

⁴⁰ *Idem.*

l'écriture chez Duras, c'est la mise en situation de l'image. L'image « est là »(MDM, 24⁴¹) et « elle n'est que là où elle est »(*Idem.*), parce qu'elle est enracinée dans son territoire. Elle occupe sa place en étant parfaitement elle-même. Or, l'écriture ne correspond jamais seulement à elle-même, car sa nature ne réside que dans son mouvement. Elle se maintient comme l'image filmique qui impose sa présence en un lieu, à cette différence près qu'elle se renouvelle entièrement de telle sorte qu'elle ne s'accorde jamais à son tout.

Duras, d'autant plus qu'elle connaît très bien la difficulté d'évoquer l'image au moyen de l'écrit, devait être sensible au problème de la concrétisation filmique de l'énoncé sonore de l'écrit. C'est pourquoi l'auteur avoue ressentir spécialement une forte angoisse lors du tournage de *La Femme du Gange*, comme nous l'avons vu.

Reconstruite, l'histoire d'amour est montrée par « l'image visuelle »⁴² tandis que son oubli invisible se présente dans l'image sonore. Les Voix sont là comme des êtres qui se souviennent de l'histoire passée à S. Thala, que ce soit hors du temps ou non. En s'écartant du lieu des souvenirs, elles en favorisent la visualisation à partir de l'oubli invisible de l'histoire.

Dans le roman *La Maladie de la mort* (un texte du même cycle que *L'Homme assis dans le couloir*), le personnage principal appelé Vous a vécu l'irrésistible attirance oculaire suscitée par Elle, comme nous l'avons noté plus haut. Ici, nous examinerons ce roman où se joignent l'effet de la trouée et celui de la bordure.

Jusqu'à cette nuit-là vous n'aviez pas compris comment on pouvait ignorer ce que voient les yeux, ce que touchent les mains, ce que touche le corps. Vous découvrez cette ignorance.

⁴¹ MDM désigne et désignera l'ouvrage intitulé *Marguerite Duras à Montréal* (Québec, Éditions Spirale, 1981).

⁴² DELEUZE, *Op. cit.*, p. 335.

Vous dites : Je ne vois rien.

(*MM*, 22 ⁴³)

Ce que l'Homme voit n'est pas toujours ce que ses yeux voient, tout comme il ne voit pas ce que ses yeux voient : nous voyons souvent autre chose que ce que nous offre la vue. Il était ainsi aveugle non seulement à ce que ses yeux ne voyaient pas, mais aussi au fait qu'il ne voyait pas comme ses yeux. Il est conscient de son incapacité visuelle. Cependant, cette dualité du désaccord mène à l'élaboration de ce texte. La contradiction entre l'impossibilité de voir et la possibilité de voir fait surgir la bordure à laquelle l'écriture seule donne une forme. La bordure manifeste la lacune perdue avant sa naissance même, bordure textuelle.

Très vite vous abandonnez, vous ne la cherchez plus, ni dans la ville, ni dans la nuit, ni dans le jour.

Ainsi cependant vous avez pu vivre cet amour de la seule façon qui puisse se faire pour vous, en le perdant avant qu'il soit advenu. (*MM*, 57)

L'Homme ne peut voir l'existence de l'amour impossible avec la Femme qu'après l'avoir perdu. Il le voit juste sous la forme invisible, car cet amour ne se visualise jamais, du fait qu'il se perd déjà « avant qu'il soit advenu ». L'amour ne laisse que sa trace d'existence sans s'actualiser. Néanmoins, cette forme non réalisée en cours de route serait possible au sein de l'écriture elle-même. Car seule l'écriture touche un lieu qui ne peut exister que dans le blanc textuel ; le temps qui s'apprête à surgir, mais qui n'arrive jamais à émerger réellement. C'est un temps qui n'apparaît jamais dans le cours spatio-temporel, mais qui s'insère dans une brèche du temps, concrétisée par la bordure. C'est le blanc invisible dans l'impossibilité de la visualisation, mais il peut laisser sa trace dans la matérialisation qu'opère l'écriture. Celle-ci permet de laisser une trace, qui, cependant, ne

⁴³ *MM* désigne et désignera l'œuvre intitulée *La Maladie de la mort* (Paris, Éditions de Minuit, 1982).

se concrétiserait jamais dans l'image visuelle. La visualisation des traces ne se réalise que dans le blanc virtuel textuel, et non dans un quelconque matériau substantiel. Dans une conférence en 1980, l'auteur donne la priorité à l'écriture par rapport au film, et perçoit cette bordure de l'écriture.

Q. : *Est-ce parce que le spectateur au cinéma a moins d'imagination à apporter que le lecteur ?*

M.D. : Il y a ça et il y a aussi que les mots ont une puissance de prolifération infinie.

Q. : *C'est plus intemporel que l'image ?*

M.D. : Mais l'image, elle est là, elle a une forme. Le mot n'en a pas. L'image ne peut pas être dite, décrite, elle n'est que là où elle est.

Y. (Yann Andréa) : *L'image arrête l'imaginaire.*

M.D. : Complètement. (*MDM*, 24)

Il semble curieux que l'écrivain, après avoir admis une fois l'avantage du film sur la littérature, affirme ici le contraire. Or, l'écriture a pour fonction d'offrir un espace où le temps métaphysique peut avoir une chance d'apparaître sous la forme visible, à savoir que l'écriture contient ou comprend un lieu promis à l'invisibilité. En d'autres mots, elle déploie « l'imaginaire » intemporel, où naît l'amour impossible de l'Homme et de la Femme dans *La Maladie de la mort*, échoué à mi-chemin. Car, après que l'amour a éclos malgré la difficulté de le faire transparaître grâce à l'écriture, qui est le seul moyen d'y parvenir, l'Homme se souvient de quelques mots à lui adressés par Elle :

De toute l'histoire vous ne retenez que certains mots qu'elle a dits dans le sommeil, ces mots qui disent ce dont vous êtes atteint : *Maladie de la mort*. (*MM*, 56)

Cette expression, restée dans la mémoire de l'Homme même après le départ de la Femme, a été prononcée dans le sommeil, qui, contrairement au réveil, vit le blanc invisible et incertain. Il est bien possible que la Femme ne se souvienne même plus des

mots qu'elle a dits en dormant. Ce faisant, elle entre plus ou moins dans une autre logique du temps que celle partagée avec l'Homme, — tout comme l'Albertine de Proust. Elle suit un temps moins linéaire et moins stable, mais plus compliqué et stratifié dans le sommeil. Le temps qui s'y écoule est insaisissable du fait qu'il ne se représente que dans son instabilité. Ainsi que pour les yeux bleus, le sommeil, d'une certaine façon, nous révèle le monde invisible. L'Homme, cependant, ne retient que ces mots peu sûrs ou fragiles dits pendant le sommeil « de toute l'histoire » avec la Femme. L'ensemble du récit ne parle en fin de compte que du sommeil diégétique. La « maladie de la mort » non seulement correspond à un souvenir qui lui reste, mais aussi à la trace laissée par l'effort de la visualisation de l'invisible, entre le temps qui est sur le point de surgir et celui qui avorte : la bordure textuelle assure ainsi la visibilité de l'invisible. Fortuitement, parmi plusieurs échecs, ces mots reçoivent un lieu pour la trace de leur surgissement. Cependant, le lieu qui devient visible dans l'écriture comme sous l'effet d'un hasard miraculeux, comment peut-il se créer, alors qu'il est invisible ou incertain ? S'il peut laisser sa trace dans le texte, quelle en est la nature exacte ? Nous analyserons ce lieu invisible, mais concrétisé au moyen de l'écriture.

Troisième chapitre : Le trou de l'écriture

3.1 Le « mot-trou »

Comme nous l'avons constaté jusqu'à maintenant, l'image du trou occupe une place importante chez Duras, à travers la tête trouée du Clochard d'*Une Aussi longue absence*, ou moyennant le regard symbolisé en tant que le creux d'un accroc sur l'étoffe étendue sur le visage. Nous pouvons considérer cette métaphore comme le trou de l'écriture que l'auteur lui-même affronte lors de la rédaction. Le personnage principal du cycle indien, Lol V. Stein, cherche, par exemple, le « mot-trou » (R, 48) qu'elle ne peut trouver dans

son « ego » enfoui au fond des abysses, état dû à la séparation d'avec son fiancé. Jean Bedford, l'amant de Lol, croit qu'elle est ravie de rechercher le « mot-trou » dans l'état troué, qui est le sien.

J'aime à croire, comme je l'aime, que si Lol est silencieuse dans la vie c'est qu'elle a cru, l'espace d'un éclair, que ce mot pouvait exister. Faute de son existence, elle se tait. Ç'aurait été un mot-absence, un mot-trou, creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les autres mots auraient été enterrés. On n'aurait pas pu le dire mais on aurait pu le faire résonner. Immense, sans fin, un gong vide, il aurait retenu de l'impossible, il les aurait assourdis à tout autre vocable que lui-même, en une fois il les aurait nommés, eux, l'avenir, et l'instant. Manquant, ce mot, il gâche tous les autres, les contamine, c'est aussi le chien mort de la plage en plein midi, ce trou de chair. Comment ont-ils été trouvés les autres? Au décrochez-moi-ça de quelles aventures parallèles à celle de Lol V. Stein étouffées dans l'œuf, piétinées et des massacres, oh ! qu'il y en a, que d'inachèvements sanglants le long des horizons, amoncelés, et parmi eux, ce mot, qui n'existe pas, pourtant est là : il vous attend au tournant du langage, il vous défie, il n'a jamais servi, de le soulever, de le faire surgir hors de son royaume percé de toutes parts à travers lequel s'écoulent la mer, le sable, l'éternité du bal dans le cinéma de Lol V. Stein. (R, 48- 49)

Silencieuse au fond du trou, Lol attend un moment où « un éclair » apparaîtra et déchire ce trou afin d'avoir une place où exister ; une place pour qu'« un mot-trou » existe et lui donne la parole. Un endroit occupé par elle est donc la place prête à la création, qui ne produit encore aucun mot, mais qui est réservée juste pour le moment de naissance des mots et attend pour toujours ce temps précieux. Faute de pouvoir les matérialiser dans le langage, Lol/Duras qui sent cette présence non visualisée, aurait souhaité une mise en résonance. Ces mots impossibles qui auraient pu irrémédiablement, comme par contagion, influencer sur l'ensemble du texte, échappent à la vision mais se signalent à l'attention de l'écrivain. Comme le « gong vide », dont le son reste seulement dans une impression prolongée par la ressouvenance, donc dans l'insubstantiel, ces vocables impossibles n'existent que dans l'insuccès permanent du processus de matérialisation, échec résultant de leur invalidation. Pour céder la place aux impressions successives, ils doivent

supprimer leur existence et se soumettre à la table rase. Duras va jusqu'à la non visualisation des mots invisibles dans l'extension de la réminiscence qui ne marque pas leur existence dans le procès de la textualisation. Sur le plan matériel, l'effet du blanc demeure inchangé dans le cas de la non visualisation de l'invisible et dans celui où rien ne s'est passé, mais la première éventualité entraîne au moins l'impression d'une résonance et la résonance d'une impression.

Si Lol croit en ce lieu sacré du langage qui lui impose une élaboration interminable, l'auteur, pour sa part, est également convaincu que les mots ou l'écriture ne se forment que dans le cours de l'accomplissement de la tâche. Si notre auteur parvient à faire surgir des mots dans l'écriture, ceux-ci ne proviennent pas vraiment de l'espoir ou de la volonté de Duras ni de l'entraînement logique du texte. Ils sont dans une sorte de foi en l'existence de la trouée, et prennent forme dans cet évidemment absolu que pratique Duras ; une place réservée uniquement pour la genèse des mots. Les mots ne peuvent vivre en dehors de cet endroit, parce qu'ils occupent une place d'une façon virtuelle, même avant leur naissance. Si Lol est persuadée que le « mot-trou »(*R*, 48) existe et prendra forme dans le trou où elle se place, elle sait bien qu'il est déjà là invisiblement, mais pleinement, dans ce trou. Car celui-ci est la seule place réservée et promise à la création. Le trou n'est qu'un endroit absent qui manque de ce qui le remplirait. Pourtant, il ne dit pas que rien n'existe sur ce sol infertile, mais il contient déjà des milliers de possibilités de mots qui vont apparaître, ou leurs traces qui une fois ont existé. Dans ce blanc, Lol guette une prochaine occasion. Ainsi, elle est devenue silencieuse en dehors des moments où elle s'exprime au sujet de la difficulté d'être une femme qui s'appelle Lol.

Elle disait toujours les mêmes choses : que l'heure d'été trompait, qu'il n'était pas tard.

Elle prononçait son nom avec colère : Lol V. Stein — c'était ainsi qu'elle se

désignait. [...] Puis Lol cessa de se plaindre de quoi que ce soit. Elle cessa même petit à petit de parler. Sa colère vieillit, se découragea. Elle ne parla que pour dire qu'il était impossible d'exprimer combien c'était ennuyeux et long, long d'être Lol V. Stein.

(R, 23-24)

Tout comme l'écrivain, Lol rencontre, d'une certaine façon, la douleur que cause la création de l'expression. L'idée de s'exprimer la décourage, la dissuade de parler et l'empêche de formuler ses pensées. Telle est justement la difficulté éprouvée par l'écrivain lors de son activité créatrice. Duras doit remplir ce manque chaque fois qu'elle est confrontée à sa transposition langagière, et obligée de franchir ce trou où l'impossibilité de s'exprimer avale, supprime les mots en cours de formation et où le désir toujours excessif nuit à la faculté de l'expression et fait obstacle à la mise en écriture. Dans cet abîme où l'acte de parole s'amoindrit, se raréfie, Duras ou son personnage textuel souffre plus de son propre découragement que de la difficulté ressentie devant la création. L'espoir de concrétiser littérairement ce trou invisible entretient un conflit permanent avec la résignation à cette impossibilité envahissante, comme fait le survivant qui atteint presque à sa mort personnelle dans la vastitude de l'océan.

Et les yeux ?

— Très bleus.

— Très très bleus ?

— Bleus simplement je n'aurais pas remarqué, oui, très très bleus.

— Tiens, dit-elle.

Elle réfléchit un petit moment.

— Vraiment tellement bleus qu'on les remarque tout de suite ?

— Tout de suite. Dès qu'on les voit on se dit : tiens, voilà des yeux bleus comme on en voit peu.

— Bleus comment, comme ta chemise, comme la mer ?

— Comme la mer.

(MG, 24 ⁴⁴)

Le bleu des yeux symbolisé par la mer se lie dans le développement de notre

⁴⁴ MG désigne et désignera l'œuvre intitulée *Le Marin de Gibraltar* (Paris, Gallimard, 1952).

réflexion, à la solitude ou à la désespérance qu'endure le créateur artistique, conscient de sa propre infériorité devant une impossibilité aussi menaçante que l'immensité marine. La trouée bleue équivaut ainsi à la béance qu'entretient le travail de l'écriture, laquelle n'apparaîtra qu'au moment où l'artiste dépasse son découragement afin de survivre dans l'évidement abyssal où tout s'engloutit et s'annihile. Cela nous évoque, dans *Un Barrage contre le Pacifique*, l'océan qui gâche dix ans d'épargne de la Mère ainsi que tous ses espoirs. La trouée, dans les ouvrages durassiens, s'assimile à un lieu d'*épokhê* : annuler l'engagement non seulement langagier mais aussi biologique. Il faut, avant tout, survivre dans le permanent va-et-vient de la mer, combat ininterrompu où l'on met en jeu sa propre vie. La creusure durassienne se manifeste donc autant comme la menace de la mort que comme le désir passionné de vivre. Le trou procure la naissance de la vie, à chaque moment, renouvelée. Dans son essai, *Écrire*, Duras s'exprime comme suit à propos de l'écriture.

Se trouver dans un trou, au fond d'un trou, dans une solitude quasi totale et découvrir que seule l'écriture vous sauvera. Être sans sujet aucun de livre, sans aucune idée de livre c'est se trouver, se retrouver, devant un livre. (*É*, 24)

Sans s'attacher à l'acte d'écrire intérieurement, se jeter pleinement au fond d'un trou est indispensable chez Duras au moment de la rédaction. Car l'écriture ne surgit que de sa propre source, et non seulement de l'élaboration de l'écrivain. Pour Duras, l'écriture est déjà là et l'écrivain doit être en état d'écoute.

C'est sans doute l'état que j'essaie de rejoindre quand j'écris ; un état d'écoute extrêmement intense, voyez, mais de l'extérieur. Quand les gens qui écrivent vous disent : quand on écrit, on est dans la concentration, moi je dirais : non, quand j'écris, j'ai le sentiment d'être dans l'extrême déconcentration, je ne me possède plus du tout, je suis moi-même une passoire, j'ai la tête trouée. (*LMD*, 98)

Tout comme Lol, Duras elle-même se met dans l'état du « trou » quand elle écrit. Cette image, chez elle, a donc un lien fort avec une création verbale ou scripturaire. Si le trou s'évoque comme un lieu de création de l'écriture, c'est parce qu'il comprend la possibilité virtuelle de la présence de l'écriture. Elle n'apparaît pas sans prendre forme dans ce trou : sa trace ou son germe s'inscrit déjà avant qu'elle devienne visible. L'écrivain voit ces signes avant même leur manifestation, et il leur donne la forme d'une œuvre. Si les ouvrages durassiens sont pleins de « silences » ou de réticences, c'est parce que la présence de ceux-ci apparaît en tant que trou dans le roman. Elle se montre comme un lieu de naissance de cette écriture qui s'inscrit dans l'absence même, car l'écrire est l'acte d'écouter qui donne forme à l'invisibilité. Comme nous l'avons déjà constaté, l'absence, chez Duras, ne signifie pas simplement la non-existence, mais rend la non-existence visible. L'absence n'assure pas que rien n'est là, mais elle annonce, au contraire, la présence de l'absence.

Duras parle comme suit du temps perdu, en analysant la beauté de Rome dans son essai *Écrire*.

J'aimerais beaucoup savoir vous dire la beauté de cette région où cette civilisation et cette pensée se sont produites dans une adorable et brève coïncidence. J'aimerais savoir vous dire la simplicité de leur existence, de leur géographie, la couleur de leurs yeux, celle de leurs climats, de leur agriculture, de leurs herbages, de leurs ciels. *Œ Temps. Œ* Vous voyez, il en serait comme de votre sourire mais perdu, introuvable après qu'il a eu lieu. Comme de votre corps mais disparu, comme d'un amour mais sans vous et sans moi. Alors comment dire ? Comment ne pas aimer ? (*Œ*, 111)

L'écrivain parle de ce qui a lieu mais qui n'est plus là dans le permanent conflit du renouvellement. Cela n'existe plus parce que perdu, mais il est impossible de nier son existence marquée dans ce lieu. « Sans vous et sans moi », l'amour, tout de même, ne peut pas effacer le fait qu'il a eu lieu une fois entre « vous » et « moi ». Derrière un lieu visible

actuel, le lieu chargé des souvenirs retient, pour ainsi dire, son haleine silencieusement, guettant une occasion d'apparaître, car il souhaite signaler que les traces existent encore et que ni le passé ni les traces ne sont complètement disparus. Ce qui a eu lieu inscrit dans cet endroit les témoignages de son existence. L'endroit où coexistent ce possible et cet impossible se confond avec la source de la création artistique. Voilà pourquoi, chez Duras, l'écriture se trouve toujours à côté de sa propre impossibilité. La création n'est que le résultat de la différenciation qui sépare le recto du verso. La bordure devient ainsi le lieu de cette différenciation créatrice.

3.2 *La bordure textuelle*

Dans *Un Barrage contre le Pacifique*, nous voyons la bordure textuelle comme le fil conducteur diégétique. Il s'agit de l'histoire de la famille, qui évoque celle de l'auteur lui-même. Suzanne, personnage principal, vit dans un village indochinois et rêve d'en sortir un jour. Avec sa mère et son frère, elle mène une vie peu aisée, qui lui apparaît comme la première bordure à franchir. Cette image se présente dans le barrage situé entre la ville et le village où Suzanne se sent confinée.

Il replongeait, suivi par les enfants. Suzanne ne nageait pas aussibien que lui. De temps en temps elle sortait de l'eau, s'asseyait sur la berge et regardait la piste qui donnait d'un côté vers Ram, de l'autre vers Kam et, beaucoup plus loin, vers la ville, la plus grande ville de la colonie, la capitale, qui se trouvait à huit cents kilomètres de là. Le jour viendrait où une automobile s'arrêterait enfin devant le bungalow. Un homme ou une femme ne descendrait pour demander un renseignement ou une aide quelconque, à Joseph ou à elle. (BCP, 16)

La bordure joue le rôle d'un périmètre économique pour la pauvre Suzanne. La «piste» horizontale se dresse, cachant les villes qu'elle ne voit pas encore. Elle lui inspire, cependant, un rêve dans lequel Suzanne s'approche enfin de la ville. À travers ce barrage,

elle pourrait un jour sortir du village natal où sa mère perd tous ses espoirs, du fait qu'elle a dépensé dix ans d'économies pour la terre rendue incultivable par le flux maritime, qui l'envahit pendant la moitié d'un an⁴⁵. Pour la Mère, actuellement désespérée, la mer est ce qui la sépare de la France de sa jeunesse où elle était encore pleine d'espoir.

En effet ce dont mouraient les enfants dans la plaine marécageuse de Kam, cernée d'un côté par la mer de Chine — que la mère d'ailleurs s'obstinait à nommer Pacifique, « mer de Chine » ayant à ses yeux quelque chose de provincial, et parce que jeune, c'était à l'océan Pacifique qu'elle avait rapporté ses rêves, et non à aucune des petites mers qui compliquent inutilement des choses — et murée vers l'Est par la très longue chaîne qui longeait la côte depuis très haut dans le continent asiatique, suivant une courbe descendante jusqu'au golfe du Siam où elle se noyait et réapparaissait encore en une multitude d'îles de plus en plus petites, mais toutes pareillement gonflées de la même sombre forêt tropicale, ce dont ils mouraient, ce n'était pas des tigres, c'était de la faim, des maladies de la faim et des aventures de la faim. La piste traversait l'étroite plaine dans toute sa longueur. (*BCP*, 26-27)

Cet extrait nous révèle que le titre n'est qu'une illusion du personnage de la Mère. C'est la mer de Chine qui s'interpose entre la France, pays natal, et l'Indochine où habite la mère. Elle constitue, matériellement ainsi que mentalement, une bordure perçue comme un obstacle entre les deux pays. D'ailleurs, cette bordure avait un autre sens pour la Mère, puisqu'elle l'avait tout d'abord enchantée lors du voyage qui l'emportait vers le pays inconnu ; par la suite, cette mer gâcherait son terrain et ruinerait l'espoir qu'elle avait nourri pendant dix ans. Comme la bordure demeure à côté d'elle, tout au long de sa vie, la Mère essaie constamment de la dépasser afin d'arriver dans un autre monde. Le barrage est toujours à franchir dans tout le cours du roman. Aussi n'est-ce pas un hasard si le texte commence par une des tentatives de franchissement.

Il leur avait semblé à tous les trois que c'était une bonne idée d'acheter ce cheval.

⁴⁵ Nous avons vu dans la première partie que cet incident a plongé la mère de Duras dans la folie. Elle a perdu non seulement tout son avoir mais aussi tous ses espoirs.

Même si ça ne devait servir qu'à payer les cigarettes de Joseph. D'abord, c'était une idée, ça prouvait qu'ils pouvaient encore avoir des idées. Puis ils se sentaient moins seuls, reliés par ce cheval au monde extérieur, tout de même capables d'en extraire quelque chose, de ce monde, même si ce n'était pas grand-chose, même si c'était misérable, d'en extraire quelque chose qui n'avait pas été à eux jusque-là, et de l'amener jusqu'à leur coin de plaine saturé de sel, jusqu'à eux trois saturés d'ennui et d'amertume. C'était ça les transports : même d'un désert, où rien ne pousse, on pouvait encore faire sortir quelque chose, en le faisant traverser à ceux qui vivent ailleurs, à ceux qui sont du monde. (BCP, 9)

Le vieux cheval acheté par Joseph ne leur apporte guère, du point de vue matériel, mais il vaut plus qu'un moyen de transport en ce sens qu'il favorise leur rêve, où ils croient pouvoir sortir de la vie misérable que leur impose le village. Il symbolise pour eux le déplacement qui les amènera au-delà de la bordure. Il leur reste difficile de franchir celle-ci, alors que le cheval le fait aisément sans hésitation et séduit ainsi la famille de Suzanne malgré son peu de rentabilité.

Comme quoi une idée est toujours une bonne idée, du moment qu'elle fait faire quelque chose, même si tout est entrepris de travers, par exemple avec des chevaux moribonds. Comme quoi une idée de ce genre est toujours une bonne idée, même si tout échoue lamentablement, parce qu'alors il arrive au moins qu'on finisse par devenir impatient, comme on ne le serait jamais devenu si on avait commencé par penser que les idées qu'on avait étaient de mauvaises idées. (BCP,10)

Suzanne sait bien que le cheval ne répondra jamais à leurs besoins économiques, mais il ne perd pas pour autant son importance à ses yeux, car il lui permet d'élargir sa perception. Il la relie à un autre monde qui transcende en quelque sorte la bordure. L'idée de traverser ce creux intermédiaire offre à Suzanne une occasion d'accepter sa vie présente. Le cheval procure à Suzanne une nourriture de l'esprit, à défaut d'une source derevenus, en lui permettant d'aspirer au moins à l'au-delà de la bordure-obstacle. Ainsi, le roman entier est consacré à la description de ces essais incessants de franchir cette limite. L'existence de ce cheval familial atteste, pour la famille de Suzanne, celle d'un

monde meilleur. De plus, le cinéma où travaille la Mère appartient lui-même au monde du rêve. Enfin, le diamant offert à Suzanne par M. Jo inspire à toute la famille le désir d'échapper à une trop modeste condition. Le mariage de la fille garantirait ses proches une vie financièrement améliorée. Le récit nous retrace l'itinéraire essayé afin de dépasser la bordure, qui, malgré leur effort, s'avère pour finir infranchissable. Les mondes opposés se manifestent à cause de cette présence de la bordure dans *Un Barrage contre le Pacifique*. La France se trouve jointe à l'Indochine par l'intermédiaire de la mer et la pauvreté de la famille est soulignée par contraste avec le diamant de M. Jo. Pour Duras également, éloignée d'un ailleurs, il est une bordure qui l'oblige à rester sur place, et qui ne se sera jamais effondrée sa vie durant. Par suite de la mort du père, sa famille est d'abord séparée des compatriotes habitant en Indochine. Elle mène une vie peu aisée par rapport à eux, au point que la différence devient apparente au niveau économique et social. La famille souffre aussi de la distance géographique entre le pays natal et le pays d'adoption. Après le retour en France, Durasse tourmente cette fois à cause de la séparation culturelle. Elle doit en quelque sorte accepter la double réalité qu'elle perçoit en tant que Française déracinée. Un mur ou un abîme l'empêche ainsi de s'adapter à sa nouvelle vie. Ce barrage lui fait obstacle au moment du choix d'un lieu où s'établir. Elle est immobilisée entre ici et ailleurs, dans une hésitation constante : l'entre-deux perpétue l'indécision, l'ambiguïté, l'instabilité où Duras va convertir en écriture sa difficulté intime née de l'antagonisme. L'écriture relativise les statuts de ces lieux extrêmes grâce au mécanisme de la différenciation. Subissant la double négation, ni ici ni ailleurs, la bordure-obstacle fait se différencier la différenciation même, en révélant l'opposition sur les plans spatial, économique et mental, et elle bouleverse cette distinction afin d'accéder à un autre niveau de la création, assez différenciée pour ôter son sens à la dichotomie entre ici et ailleurs. Duras ne cesse de remettre en question les données économiques,

sociales, politiques, culturelles, géographiques, psychologiques du post-colonialisme, sachant que le conflit dérivé de la discrimination ne se résout ni par la simple énonciation du problème, ni par la seule dénonciation des réseaux discriminatifs. Mettre en évidence la discrimination peut aussi même aggraver la situation, parce que cela détache le problème de son contexte circonstanciel en vue d'un traitement plus facile, et risque de blesser les personnes socialement faibles. Attentive à ne pas exagérer ni à négliger la présence de la bordure, Duras a choisi de résister dans l'entre-deux où se produit la distinction. Elle préfère la position indéterminée, ni catégorisée ni classifiée, pas plus ici qu'ailleurs, et prend la peine de demeurer dans la non-catégorisation, qu'offre l'intermédiaire. Renonçant à se déterminer, Duras souhaite se battre pour ne pas participer à la rhétorique de la distinction discriminative. L'endroit de la bordure lui fournit une forte raison pour faire table rase de tout classement, de toute séparation ou sélection entre le meilleur ou le pire. La bordure séduit Duras, parce que c'est elle précisément qui favorise chez l'auteur une évolution vers la création fondée sur le principe de la différenciation. L'écriture durassienne dépasse toutes les évaluations univoques oppressives. L'écrivain se libère de la prise de position déterminative qui renforce la catégorisation outrancière ou le classement hiérarchique. Duras essaie, avant tout, d'être pleinement libre. Dans *Un Barrage contre le Pacifique*, Suzanne prend le même chemin que l'auteur, en assistant à la mort de sa mère. Celle-ci, dans cette scène, est littéralement capturée par la bordure, obstacle solide, dans le conflit entre les pôles extrêmes que sont la vie et la mort.

Bientôt la mère ne remua plus du tout et reposa, inerte, sans aucune connaissance. Tant qu'elle respirait encore et à mesure que se prolongeait son coma elle eut un visage de plus en plus étrange, un visage écartelé, partagé entre l'expression d'une lassitude extraordinaire, inhumaine et celle d'une jouissance non moins extraordinaire, non moins inhumaine. (*BCP*, 308)

Présente au moment où la mort touche sa mère, Suzanne est happée par la bordure

ultime de toutes les existences. Le visage de la Mère exprime non seulement son dernier sentiment personnel, mais annonce aussi qu'elle est parvenue à une étape où elle rejoint l'universalité, la condition inhérente à tous les êtres. À cet instant, la Mère est aussi vivante que morte, situation normalement impossible, mais non, probablement, dans la littérature. Suzanne, à côté de sa mère, contemple cette bordure unique mais en même temps reliée à différents mondes. Théoriquement, le vivre et le mourir ne sont pas simultanés, mais le corps de la Mère s'inclut dans le clivage des extrêmes contradictoires. Or, ce passage du roman décrit le dernier essai du franchissement de la bordure, car la Mère n'aura plus besoin d'atteindre un ailleurs. L'intermédiaire a enfin gagné son propre lieu où rester pour affirmer sa raison d'être.

Pourtant, peu avant qu'elle eût cessé de respirer, les expressions de jouissance et de lassitude disparurent, son visage cessa de refléter sa propre solitude et eut l'air de s'adresser au monde. Une ironie à peine perceptible y parut. Je les ai eus. Tous. Depuis l'agent du cadastre de Kam jusqu'à celle-là qui me regarde et qui était ma fille. Peut-être c'était ça. Peut-être aussi la dérision de tout ce à quoi elle avait cru, du sérieux qu'elle avait mis à entreprendre toutes ses folies. (*BCP*, 308)

Le visage de la Mère exempt «de jouissance et de lassitude», ne recourt à aucun moyen d'accéder à la mort, car la transition ne change plus rien. La frontière ne se révèle plus comme étape nécessaire de la transition, parce que la Mère elle-même se transforme dans cette situation extrême. Elle ne prend pas la peine de se dépasser ailleurs, mais elle devient ailleurs tout en restant ici. La vie et la mort partagent le même terrain. Les «folies» de la Mère dévoilent l'ultime niveau où la transition fonctionne intérieurement. Le clivage entre vie et mort, par l'intermédiaire de la bordure, contient son propre fond étendu. La bordure élargit ainsi sa surface et annule la dichotomie entre ici et ailleurs. Dans cette dernière scène, il ne s'agit plus du moyen pour Suzanne de franchir le périmètre, et le roman prend fin en marquant la prépondérance du lieu de la

transformation plutôt que celle de l'accomplissement de la transition.

3.3 *L'évolution du trou*

Un Barrage contre le Pacifique, texte qui narre maintes fois la tentative de quitter ici pour ailleurs et l'échec, mène au surgissement d'un point central qui peu à peu envahit étrangement l'antinomie ici et ailleurs. Devenue complètement la source du mécanisme de l'évolution différenciative, la bordure échappe, sans arrêt, à la détermination univoque et reste toujours différente même par rapport à soi. Trou d'écriture, la bordure ne fonctionne plus en tant qu'obstacle à franchir, mais élargit le lieu de sa fonction jusqu'au point où tout le classement devient superflu, parce qu'elle ne procure qu'un mouvement de différenciation sans limite. Le sens, tout imaginaire, prolifère, suivant son propre mécanisme moniteur, du fait qu'il est entièrement indépendant de toute univocité qui mettrait un terme à son évolution. Il se libère même de sa force créatrice afin de se déployer dans un terrain illimité. Il est donc inutile d'évaluer son étendue, car la bordure, en tant que trou littéraire riche en possibilités évolutives, ne sert pas de repère distinctif entre les deux opposés, mais elle se nourrit de sa permanente différenciation. L'énonciation permet d'escompter des résultats exercés par ce mouvement de différenciation. L'expression du visage de la Mère obéit à une transformation grandissante. D'une façon logique, inévitable, une autre physionomie, celle de la narratrice, reparaitra dans un texte de la même série, *L'Amant*.

Très vite dans ma vie il a été trop tard. À dix-huit ans il était déjà trop tard. Entre dix-huit ans et vingt-cinq ans mon visage est parti dans une direction imprévue. À dix-huit ans j'ai vieilli. Je ne sais pas si c'est tout le monde, je n'ai jamais demandé. Il me semble qu'on m'a parlé de cette poussée du temps qui vous frappe quelquefois alors qu'on traverse les âges les plus jeunes, les plus célébrés de la vie. Ce vieillissement a été brutal. Je l'ai vu gagner mes traits un à un, changer le rapport qu'il y avait entre eux, faire les yeux plus grands, le regard plus triste, la bouche plus définitive, marquer le front de cassures profondes. Au contraire d'en être effrayée j'ai vu s'opérer ce

vieillessement de mon visage avec l'intérêt que j'aurais pris par exemple au déroulement d'une lecture. Je savais aussi que je ne me trompais pas, qu'un jour il se ralentirait et qu'il prendrait son cours normal. Les gens qui m'avaient connue à dix-sept ans lors de mon voyage en France ont été impressionnés quand ils m'ont revue, deux ans après, à dix-neuf ans. Ce visage-là, nouveau, je l'ai gardé. Il a été mon visage.
(*Amt*, 9-10⁴⁶)

Une autre version écrite trente-quatre ans après *Un Barrage contre le Pacifique*, *L'Amant*, s'ouvre sur la description du visage transformé. La narratrice fait état d'un vieillissement qui enveloppe violemment son visage. Néanmoins, il ne s'agit pas d'une déformation physique naturelle, mais d'une évolution rapide, comme surajoutée, adventice, qui entraîne une sorte de désintérêt ou d'indifférence, alors que le phénomène est catastrophique aux yeux des êtres ordinaires. Or, pour Duras, il recèle un caractère positif, innovateur même. La cause de sa surprise est moins la vue de son visage vieilli que la précocité et l'accélération de ce vieillissement. Sur son visage se déploie un mouvement aussi négatif que positif, échappant par objectivation à toute évaluation discriminative opposant jeunesse et vieillesse. Les « gens » jugent le visage vieilli, estimation qui s'enferme dans une perpétuelle subjectivisation du vieillissement plus ou moins dramatisé. Celui-ci, s'il trahit une lente et sûre caducité menant à la mort, commence en fait dès notre naissance. Il nous faut alors, sans arrêt, avancer jusqu'au bout, sans nous retourner, ni essayer de revenir au point de départ dans l'espoir de modifier, ou de réorienter, le cours de notre existence. La transformation permanente manifeste notre seul moyen de vivre et de survivre, en vertu d'une sorte de sursis. Une fois atteint le stade où nous ne changeons plus jusqu'à la mort, nous touchons à notre fin. Le visage vieilli, sous cette perspective, n'a pas de sens, car un visage ne peut que vieillir à l'exception de l'extraordinaire, au sens propre, moment de la naissance. Les traits de la narratrice nous annoncent que leur vieillissement se développe selon son propre processus,

⁴⁶ *Amt* désigne et désignera l'œuvre intitulée *L'Amant* (Paris, Éditions de Minuit, 1984).

indépendamment de tout point de vue critique. Le visage accusant la vieillesse inspire un sentiment négatif dans la mesure, uniquement, où l'on évalue après coup le résultat de la survie. Or, le mouvement de transformation est bientôt remplacé par un autre, ce qui lui épargne constamment de sombrer dans les jugements de valeur. Ses conséquences physiques supposées n'ont pas lieu, pour Duras, d'être prises en considération. Le classement ou la catégorisation peuvent être efficaces a posteriori, mais nous induisent en erreur, nous empêchent de comprendre le véritable caractère de la transformation. Cette succession d'états, par sa propre nature, les rend inséparables les uns des autres, tandis que l'état qui résulte de ce mouvement est isolable et trompeur, comme nous le voyons dans l'apparent changement des visages. C'est pourquoi, précisément, les descriptions durassiennes ont de quoi nous émerveiller, qui offrent le charme d'un détachement (par rapport à la subjectivité contraignante), et nous invitent finalement à opérer notre libération mentale.

Le mouvement et son résultat ont certainement un rapport intime, mais cette relation n'est pas mutuelle ni égale. Le visage nous montre l'influence exercée par la différenciation, alors que celle-ci est une permanente évolution dépourvue d'effets stabilisés. Le résultat n'est qu'un aspect de la réalité du mouvement, dont il ne fait jamais partie. L'effet renvoie au passé et le mouvement au présent. Nous devons percevoir le mouvement dans son cours actuel. Dans *L'Amant*, la narratrice est donc moins impressionnée par la violence du changement que par le fait que le visage n'est qu'un terrain sur lequel opère un pouvoir plus agissant et qu'il y gagne une profondeur accrue, résultant du progrès d'un vieillissement immanent. Le visage n'en raconte plus l'aboutissement, mais porte son propre lieu dans lequel s'exerce le mouvement pour qu'il se différencie à jamais. Ne jamais s'arrêter est la seule façon d'exister pour le mouvement. Dans un ouvrage durassien, la bordure entre la vie et la mort, ainsi, ne se

présente plus comme surface où se manifeste tel ou tel effet ,mais acquiert une profondeur qui lui confère une autonomie propice à l'obtention du domaine de son développement. Elle devient un trou profond qui,non seulement lui procure un territoire pour le mouvement de différenciation, mais contient aussi, génère la source de l'écriture pour un auteur souhaitantgarantir l'indépendance de ses écrits, une fois ceux-ci terminés, de la même façon qu'on espère assurer un destin ou un avenir à ses propres descendants.

Quatrième chapitre : La prolifération de la différenciation

4.1 La pluralité universelle

Comme nous l'avons vu dans la première partie, Duras traite le même motif de l'oubli et de la survie du passé dans plusieurs textes. Bien que les êtres humains oublient le temps révolu, ils peuvent ne pas oublier leur oubli, à savoir la survie de l'oubli. C'est pourquoi Duras confie ses œuvres, ainsi que des enfants,au jugement de la postérité. Elle les considère comme les survivantes de son âme. Le vieillissement des ouvrages équivaut au temps de la survie. En général, les romans vieilliss n'intéressent plus guère, mais leur vieillissement nous révèle leur passion de survivre et témoigne qu'ils ne se résignent pas, malgré l'écoulement du temps, à demeurer datés. Duras le constate elle-même :

C'est curieux un écrivain. [...] C'est le plus difficile de tout. C'est le pire. Parce qu'un livre c'est l'inconnu, c'est la nuit, c'est clos, c'est ça. C'est le livre qui avance, qui grandit, qui avance dans les directions qu'on croyait avoir explorées, qui avance vers sa propre destinée et celle de son auteur, alors anéanti par sa publication : sa séparation d'avec lui, le livre rêvé, comme l'enfant dernier-né, toujours le plus aimé.
(*É*, 34-35)

Duras est parfaitement consciente du fait que le livre se sépare de son auteur après la publication. L'écrivain, perdant toute autorité sur l'être aimé qu'est l'œuvre, n'exerce plus son pouvoir en principe, n'apporte plus ni retouche ni modification. Avec un crève-cœur,

il abandonne ses enfants pour les laisser à leur cheminement. Aussi Duras compare-t-elle le livre à une nuit sans bornes, promise au devenir :

Un livre ouvert c'est aussi la nuit. (*É*, 34)

Le livre s'éloigne bientôt du résultat de l'écriture, mais il a toutes possibilités d'être adapté, interprété et considéré selon le contexte social ultérieur. Or, non seulement après, mais aussi avant sa naissance, le livre s'ouvre vers toute virtualité. Duras continue :

Écrire quand même malgré le désespoir. Non : avec le désespoir. Quel désespoir, je ne sais pas le nom de celui-là. Écrire à côté de ce qui précède l'écrit c'est toujours le gâcher. Et il faut cependant accepter ça : gâcher le ratage c'est revenir vers un autre livre, vers un autre possible de ce même livre. (*É*, 35)

Écrivain est un métier qui engage toujours pour un futur inconnu, virtuel, à la fois possible et impossible. Même la plus brillante carrière ne lui permet pas forcément de continuer à créer, car le jugement qu'il mérite ne prend forme qu'à retardement, des années ou des siècles après. Il met en jeu, dangereusement, toutes ses expériences pour une œuvre à venir au succès incertain. Même sans retour garanti, il ne peut que s'aventurer, partir en cédant à une tentation ininterrompue de l'écriture. En d'autres termes, il s'enferme dans la profondeur qui caractérise la bordure typiquement durassienne, où s'exerce un incessant mouvement de différenciation :

Se trouver dans un trou, au fond d'un trou, dans une solitude quasi totale et découvrir que seule l'écriture vous sauvera. Être sans sujet aucun de livre, sans aucune idée de livre c'est se trouver, se retrouver, devant un livre. Une immensité vide. Un livre éventuel. Devant rien. Devant comme une écriture vivante et nue, comme terrible, terrible à surmonter. Je crois que la personne qui écrit est sans idée de livre, qu'elle a les mains vides, la tête vide, et qu'elle ne connaît de cette aventure du livre que l'écriture sèche et nue, sans avenir, sans écho, lointaine, avec ses règles d'or, élémentaires : l'orthographe, le sens. (*É*, 24)

Duras nous fait part de la peur ressentie par un écrivain devant des pages encore vides. Écrire l'oblige à surmonter ce sentiment, mais cela ne veut pas dire qu'il suffit d'un pas à franchir. L'écriture est un permanent conflit avec cette peur, et l'écrit se construit à partir des archives ou documents témoignant des démarches faites par l'auteur durant cette permanente résistance. Duras met en valeur la force que requiert l'écriture :

Ça rend sauvage l'écriture. On rejoint une sauvagerie d'avant la vie. Et on la reconnaît toujours, c'est celle des forêts, celle ancienne comme le temps. Celle de la peur de tout, distincte et inséparable de la vie même. On est acharné. On ne peut pas écrire sans la force du corps. Il faut être plus fort que soi pour aborder l'écriture, il faut être plus fort que ce qu'on écrit. C'est une drôle de chose, oui. C'est pas seulement l'écriture, l'écrit, c'est les cris des bêtes de la nuit, ceux de tous, ceux de vous et de moi, ceux des chiens. C'est la vulgarité massive, désespérante, de la société. (*É*, 28-29)

Chez Duras, surmonter la peur que suscite l'écriture est la condition primordiale, indispensable, parce qu'elle explique la raison d'être même de son travail créateur. Comme aveugle et « sauvage », Duras entreprend un voyage vers l'inconnu. Bernard Alazet observe :

Regard aveugle, qui traverse le temps et l'espace pour s'engouffrer infiniment dans l'indécidable, l'innommable, ce qui échappe à l'écrit et en même temps lui donne désir d'exister.⁴⁷

Duras, dans un trou profond, se débat contre l'inconnaissable de la direction, de l'itinéraire et de la destination. Dans cette mer perpétuellement agitée, elle ne peut se mouvoir qu'en continuant à en avoir la ferme volonté. Le renoncement signifierait la soumission aux vagues fatales. Renoncer ou non, telle est, pour Duras comme pour

⁴⁷*Op. cit.*, p. 151.

Shakespeare, la seule question, qui détermine l'orientation ou le sens de notre vie, ce combat qu'impose le flux de la stricte existence. Astreints dès la naissance à marcher toujours plus près de notre fin, nous devons sans relâche résister avant de sombrer. Notre questionnement porte sur la valeur que nous accordons aux épreuves de la vie. Nos traces seront les marques de notre oui à la vie. Celui-ci, chez Duras, consiste à écrire, à s'exprimer. Le regard, aveugle que nous avons perçu comme le trou de l'écriture durassienne, représente le lieu où nous demeurons dans l'océan qu'est la vie, et constitue un domaine de l'affirmation, provisoire mais certain, dépassant tout l'espace temporel. Il ne s'agit donc pas d'une notation autobiographique, mais d'une considération globalisante, universelle. Duras se joint à tous les êtres en proie à la difficulté d'être.

C'est pourquoi ses romans contiennent partout une forte existence de pluralité, soit des personnages principaux, soit d'autres figures telles que les « Voix » ou les personnages ayant des rôles multiples. La multiplicité s'inscrit, par exemple, dans *L'Amante anglaise*, comme un « grouillement ». Claire Lannes, qui a assassiné sa nièce, répond comme suit à la question posée par un policier sur son temps libre, en précisant ce qu'elle fait dans ses moments de loisir où elle ne pense à rien.

[...] quand je n'y pense pas, sur la télévision qui se mélange avec le reste, une histoire montée sur une autre montée sur une autre, sur le grouillement, beaucoup, grouillement sur le grouillement, résultat : grouillement et cætera, sur le mélange et la séparation, beaucoup beaucoup, le grouillement séparé et non, vous voyez, détaché grain par grain mais collé aussi, sur le grouillement multiplication, et division, sur le gâchis et tout ce qui se perd, et cætera et cætera, est-ce que je sais. (AA, 162⁴⁸)

Au fur et à mesure que défilent les programmes télévisés, le « grouillement » fait se démultiplier, sans interruption, les images proliférantes. En les regardant, Claire perd toute notion d'image solide. Coexistant sous une forme massive, les images foisonnent en

⁴⁸ AA désigne et désignera l'œuvre intitulée *L'Amante anglaise* (Paris, Gallimard, 1967).

se divisant comme spontanément. Dans *Le Vice-consul*, par exemple, la pluralité se manifeste ainsi⁴⁹ :

C'est la première fois qu'il voit se lever le jour ici. Au loin, des palmes bleues. Le bord du Gange, les lépreux et des chiens emmêlés font l'enceinte première, large, la première de la ville. Les morts de faim sont plus loin, dans le grouillement dense du Nord, ils font la dernière enceinte. (*VC*, 164⁵⁰)

« (D)es palmes bleues », « les lépreux », « des chiens emmêlés » et « les morts de faim » sont tous au pluriel. Tout comme les personnages, les êtres vivants au pluriel donnent une impression de masse menaçante. Cependant, si celle-ci semble dangereuse, ce n'est pas parce qu'elle se compose d'éléments innombrables, mais parce qu'elle est décrite comme une accumulation progressive. Les « lépreux » ou les « morts de faim » surgissent dans la ville, les uns après les autres, personnages anonymes. Si leur présence est fortement marquée, c'est qu'elle fait apparaître la possibilité qu'ils ont de s'accroître jusqu'à former une masse énorme, indénombrable. Car ils sont plus une amplification permanente qu'un simple état pluriel. Leur compacité surabondante telle qu'elle est décrite ne joue pas un rôle inquiétant par sa massivité, mais leur existence terrifiante résulte d'une multiplication illimitée. Chez Duras, une présence se fait jour dans cette évolution de la pluralité. Celle-ci, en même temps, correspond à la pluralité des Indes diversifiées selon l'image variable qu'elles offrent :

— Il y a mes Indes, les vôtres, celles-ci, celles-là, dit Charles Rossette. Si il sourit -, ce qu'on peut faire aussi, ce que vous faites, semblerait-il, je ne sais pas, remarquez, je ne vous connais pas, c'est de mettre ses Indes ensemble... (*VC*, 157)

⁴⁹ Dans *Marguerite Duras*, Christiane Blot-Labarrère remarque « (...) les indigènes toujours évoqués par des formes plurielles : lépreux, pèlerins, affamés, mendiants » (BLOT-LABARRÈRE Christiane, *Marguerite Duras*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 153).

⁵⁰ *VC* désigne et désignera l'œuvre intitulée *Le Vice-consul* (Paris, Gallimard, 1966).

La pluralité des Indes se déploie à travers leur image démultipliée (celles des vôtres ou celles de Charles Rossette), qui met directement l'accent sur leur non-univocité : il est autant de représentations que de protagonistes, variabilité qui vient s'inscrire dans la diversité préexistante du pays. Sans rester une image fixe ou univoque, la pluralité durassienne se caractérise par cette diversité. Le rapport entre les personnages apparaît également d'une façon très autonome dans les textes de Marguerite Duras. Sans se fondre tout simplement en masse, les figures durassiennes construisent leur pluralité d'une manière originale et singulière. Devenant de plus en plus dépersonnalisées, elles se libèrent également de l'univocité de l'ensemble pluriel, ce qui les rend multiples et polyphoniques. Comme Michaïl Bakhtine expliquant les « interactions de consciences multiples »⁵¹ dans le monde dostoïevskien, nous, lecteurs de Duras, pouvons constater chez elle que la pluralité se développe sans aboutir à un ensemble univoque :

Il [le roman polyphonique de Dostoïevski] est construit non pas comme l'unité d'une seule conscience qui aurait absorbé, tels des objets, d'autres consciences, mais comme l'unité d'interactions de consciences multiples dont aucune n'est devenue complètement objet pour l'autre.⁵²

Au-delà de l'univocité sous la forme d'une masse unique, les figures durassiennes et dostoïevskiennes font en sorte que la pluralité évite l'unification sur une voix unifiée. La pluralité des figures chez Duras et Dostoïevski ne sert pas à renforcer un message univoque autour duquel elle semble se réunir, mais la diversité reste sans se perdre dans la masse des personnages pluriels. Elle ne partage pas une seule voix qui représente l'histoire, mais chacune des voix raconte sa propre histoire, qui résonne avec l'écho des autres. Tous les sons diffèrent les uns des autres et ne se rassemblent pas en un son unique.

⁵¹ BAKHTINE Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, 1929, trad. de KOLITCHEFF Isabelle, préf. de KRISTEVA Julia, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 48.

⁵² *Idem.*

À la suite des « interactions de consciences multiples », la pluralité ne perd pas sa diversité dans la masse.

Dans *Le Vice-Consul*, par exemple, les personnages indigènes se montrent sous des formes plurielles sans devenir la fusion d'une masse collective. Les cris des lépreux, malgré leur apparence unifiée, impliquent les énonciations plurielles derrière la foule grouillante :

Entendez-vous crier ?
Ce sont des lépreux ou bien des chiens ?
Des chiens ou des lépreux.
Puisque vous le savez, pourquoi avez-vous dit des lépreux ou des chiens ?
J'ai confondu de loin, comme ça, à travers la musique, les aboiements des chiens et ceux des lépreux qui rêvent. (*VC*, 95)

Les cris des lépreux sont confondus intentionnellement avec les aboiements des chiens, parce que, pour Duras, cet amalgame n'est pas soumis à un jugement de valeur. Cette image des lépreux-chiens n'a rien de péjoratif, car tous les êtres en fin de compte appartiennent à la même masse vivante. Evoquées par la forme plurielle, les figures personnelles, cependant, ne gardent pas moins la force de leur propre existence du fait de l'évocation du rêve de chacune. Celui-ci, qui n'a rien à voir avec la misère des lépreux, suggère l'existence de leur vie intérieure. Grâce à cette description comparative, la masse des cris pluriels se mue en une multiplicité d'attitudes individualisées. Que chacun crie avec sa propre voix, c'est ce qui apparaît, significativement en fin de phrase, à travers l'image, soudaine et transfiguratrice, de l'acte personnel qu'est celui de « rêver ». Les formes plurielles, dans cette perspective, ne représentent pas premièrement la masse unifiée des personnages, mais plutôt le phénomène de la prolifération typiquement durassienne.

4.2 Les voix polyphoniques

Dans *India song*, comme nous l'avons remarqué plus haut, « les voix » forment une masse, suivant leur propre mouvement multiplicateur. Elles apparaissent non seulement comme un simple bavardage, rumeur à propos des personnages, fil conducteur de l'intrigue textuelle, mais aussi comme la conséquence de la prolifération. Possédant « une totale autonomie »(*IS*, 147), les voix se multiplient, sans appartenir à des personnages déterminés, et deviennent de plus en plus polyphoniques. Christiane Blot-Labarrère remarque ce caractère des voix durassiennes dans la version filmique d'*India song*.

Dans le film *India Song*, les voix deviennent polyphoniques. Au présent, celles, confuses, des invités du bal, sorte de brouhaha d'où émergent quelques mots-clés : chaleur, jardins de Shalimar, traces de l'Asie omniprésente, comme les cris des oiseaux, les rires de la mendicante, et la musique qui recouvre tout.⁵³

La nature polyphonique, cinématographique, mise au point par les voix durassiennes, s'esquisse également dans la version textuelle. À mesure que les voix prennent une tournure impersonnelle, elles se stratifient. Libres de toute attache, dans leur anonymat, les voix évoluent selon le principe de la multiplication, laquelle dérive du processus de la différenciation durassienne. L'impersonnalité, une qualité des figures durassiennes, s'incarne ainsi en des voix plurielles « d'une totale autonomie »(*IS*, 147). En se libérant du statut univoque, les voix durassiennes ne peuvent que s'exalter dans la polyphonie.

La pluralité, procurée par les voix multiples mais non fondues, s'inscrit également dans *L'Amour*. Dans ce texte dépourvu de noms propres, plusieurs figures féminines sont incluses dans le « elle » unique, sans indication de changement, comme on l'a vu plus haut. Tout finit par le brusque incendie de la ville entière de S. Thala, lequel correspond symboliquement à l'annihilation du fameux « bal ». Il se peut que ce tableau soit une pure

⁵³ *Op.cit.*, pp. 167-169.

description ou un montage mental opéré par Lol, qui avait d'ailleurs voulu supprimer tout souvenir de ce bal. Au cours du sinistre, des couples d'amants anonymes surgissent d'une façon imprévue.

Le voyageur s'est allongé sur le sable. Elle est allongée près de lui. [...]

Le silence de S. Thala est sonore cette nuit, il crie, il craque, ils l'écoutent, ils suivent ses modulations les plus secrètes.

Elle dit :

— On parle, là à côté.

Des voix dans les sables, près. Il dit :

Des amants.

Ils entendent les plaintes amoureuses, les gémissements atroces du plaisir.

(*Amr*, 138)

En prenant en considération les autres textes du cycle d'Anne-Marie Stretter, il est logiquement possible de supposer que « des amants » représentent soit Lol et Michael Richardson, soit lui et Anne-Marie Stretter, ou bien Tatiana Karl et Jack Hold. L'incendie, donc, symbolise tous les amours perdus des amants de S. Thala et il fait intervenir leurs voix, anonymes en apparence, mais dans le fond attribuables, quasiment identifiables. C'est pourquoi dans le scénario *La Femme du Gange*, reposant sur une histoire analogue à celle de *L'Amour*, l'existence des amants spécifiques aux voix impersonnelles est marquée dans la didascalie au moment de l'incendie :

[...] chez les Voix, se nourrissaient à la fois des *trois amants* séparés. (*FG*, 184)

Les Voix, qui parlent hors du champ, ne se distinguent pas, jusqu'ici, à cause de leur anonymat complet. L'apparence non identifiable de ces voix est renforcée par la multiplicité anonyme de leur forme, mais l'indication scénique révèle tout à coup qu'elles gardent, malgré tout, leurs énonciateurs spécifiques des « *trois amants* séparés ». Noëlle

Carruggi, qui met en relief cette caractéristique de la voix durassienne, fait état d'« une pluralité de voix formulant des interrogations fragmentaires constituant un kaléidoscope de possibilités et dirigeant le texte vers la destruction systématique du mode de pensée discursif, déductif et linéaire »⁵⁴. Les figures durassiennes, n'obéissent à aucune linéarité, obtiennent « une pluralité de voix » au fur et à mesure de la prolifération.

Sans se fondre complètement dans les voix indistinctes, les voix plurielles évoquent une histoire d'amour localisée à S. Thala. Débarrassée, du fait de l'incendie, d'amours perdus dans l'abîme de la mémoire fusionnelle, cette ville, cependant, n'oublie pas totalement les figures fissionnelles des trois amants. Les voix gardent ainsi chacune leur propriétaire particulier. Duras, parlant de ses films, fait une remarque sur le lien entre les voix plurielles et ce qu'elle appelle les « trous ».

M. D. R L'image était montée, c'est comme si j'avais eu un loisir devant moi, voyez-vous, tout d'un coup, et que les voix sont arrivées, à ce moment-là, quand j'étais débarrassée du véritable travail de montage. Alors elles parlaient dans tous les sens [...]. Or ces voix sont dans le film. Elles habitent les sables comme les personnes de la *Femme du Gange*, elles habitent là [...]. C'est le contraire d'un commentaire, oui, parce que le commentaire bouche les trous, tandis que là elles traversent le film. Elles font des trous en plus, dans le film. (P, 89)

Dans un mouvement de prolifération progressive, les trous produisent les voix et inversement. D'une façon curieuse, le trou produit, pour sa part, suivant un déroulement de différenciation, un lieu de naissance où les voix se ramifient.

La multiplicité vocale, de ce fait, ne signifie pas une simple fusion entre les personnages, car elle s'étend selon le mécanisme durassien de la différenciation. Si les voix restent plurielles chez Duras, c'est parce qu'elles se distinguent les unes des autres à travers la prolifération. Celle-ci ne produit pas ici un simple effet pluriel comme nous

⁵⁴ Op. cit., p. 2.

l'avons constaté plus haut avec la citation de Deleuze, mais elle embrasse une différenciation qui fait surgir la masse sans lui donner une univocité totale. Pour que les voix restent non univoques dans la masse, elles doivent se démarquer l'une de l'autre. Nous voyons un exemple de cette démarcation dans *L'Homme atlantique*.

Vous penserez que le miracle n'est pas dans l'apparente similitude entre chaque particule de ces milliards de déferlements continus, mais dans la différence irréductible qui les sépare, qui sépare les hommes des chiens, les chiens du cinéma, le sable de la mer, Dieu de ce chien ou de cette mouette tenace face au vent, du cristal liquide de vos yeux de celui blessant des sables, de la touffeur irrespirable du hall de cet hôtel passé de l'éblouissante clarté égale de la plage, de chaque mot de chaque phrase, de chaque ligne de chaque livre, de chaque jour et de chaque siècle et de chaque éternité passée ou à venir et de vous et de moi. (*HA*, 11)

La « différence irréductible » « sépare les hommes des chiens, les chiens du cinéma, le sable de la mer » ou tout ce qui existe au monde. Même à l'intérieur de la mer, toutes les particules qui la composent se différencient à chaque mouvement. La pluralité, qui n'est jamais unifiée dans un rassemblement, reste ainsi dans une phase de différenciation, mais non dans l'ensemble de la masse.

4.3 La multiplicité interne

L'écriture durassienne transparaît sous le clivage créé dans la pluralité. Dans *Savannah bay*, la relation entre Madeleine et sa petite-fille change sans cesse faute d'explication descriptive et de certitude de la mémoire de Madeleine, déformée, sans doute, sous l'effet de la souffrance causée par le suicide de sa fille. Ce flou mémoriel entretient l'ambiguïté de la relation entre Madeleine et La Jeune fille. Chaque conversation ravive en Madeleine le souvenir de son enfant qui s'est noyée volontairement dans la mer, tout comme Lol V. Stein « chaque jour se souvient de tout pour la première fois » (*LMD*, 99). Sans pouvoir reconstruire la mémoire vraie

et complète dans *Savannah bay*, Madeleine et sa petite-fille laissent l'événement tragique inexpliqué jusqu'à la fin. Chaque fragment du souvenir de Madeleine fait surgir un changement relationnel entre les deux protagonistes, lequel chaque fois transforme totalement le rapport entre elle et la Jeune femme. Leurs rôles varient au fil de la conversation, et l'on finit par être persuadé que la Jeune femme est la petite-fille de Madeleine.

Par ailleurs, le statut de la Jeune femme, tout comme celui de Madeleine, évolue encore : cette dernière est une comédienne interviewée par une journaliste, mère de la suicidée et grand-mère de la Jeune fille. Elle tient, sans doute, les trois rôles en même temps : dans tous les cas, les rapports se modifient selon celui qu'elle joue devant la Jeune femme. Ce qui est remarquable pour notre réflexion, c'est donc la relativisation du rapport entre les personnages selon les fluctuations de sa mémoire. Quand Madeleine change de personnage, la Jeune femme est obligée d'en faire autant. Leurs relations sont déterminées par les variations du souvenir de Madeleine, ce qui provoque chaque fois le renouvellement diégétique :

MADELEINE. — [...] Entre elle et lui, entre lui et moi il y avait cet espace de la mer lourde qui portait les corps, très profonde et très bleue.

JEUNE FEMME. — Alors ensuite, lui avançait jusqu'au bord de l'eau, les bras tendus vers vous.

MADELEINE. — Oui. La peau lui brûlait, lui craquait quand il la tirait par les mains, quand il la sortait de la mer. Puis les baisers... les baisers...

JEUNE FEMME. — Les baisers alors qu'il ne la connaissait pas, qu'il ignorait son nom...

MADELEINE. — Au théâtre, le nom était différent. Par décence, je crois, ou bien ça s'est trouvé comme ça, les noms étaient différents. (*SB*, 42⁵⁵)

La première partie de ce dialogue amène le lecteur à la scène du suicide de la fille de

⁵⁵ *SB* désigne et désignera l'œuvre intitulée *Savannah Bay* (Paris, Éditions de Minuit, 1983).

Madeleine. Après cette évocation, tout à coup, la dernière phrase révèle que tout n'est qu'un décor théâtral où joue la comédienne. On s'aperçoit donc que la construction descriptive était intentionnellement illogique et conforme à une tactique narrative spéciale. Cependant, l'accident décrit par Madeleine apparaît comme vrai pour La Jeune femme. Selon le changement de la scène, le rapport entre les deux femmes se relativise et rend également ambiguë la relation qui les unit. L'arrière-plan interagit ainsi sur leur rapport, si bien qu'il en produit de plusieurs types. Nous avons alors l'interrogatrice et la comédienne, la petite-fille et sa grand-mère, soit une histoire fictive ou non. Par exemple, elles ne sont pas sur la même ligne à propos de la mort d'une femme. Elles reconstruisent, cependant, autour de cette tragédie, plusieurs scènes ayant chacune son propre paysage. Les paysages prolifèrent, suivant le changement de leurs relations. Le suicide de la mère de la Jeune femme fait renaître, malgré le caractère véritable de ce seul événement, les souvenirs de Madeleine, et chaque paysage correspond pourtant à un lieu où se placent les personnages dont les rapports changent selon l'attitude mémorielle de Madeleine. Les trous de mémoire de celle-ci introduisent la relativisation des liens unissant Madeleine et la Jeune femme. Dans la scène suivante, la conversation porte sur Madeleine, actrice, mais nous avons du mal à distinguer qui parle de qui, à qui. Nous sommes invités brusquement au Siam sans aucun enchaînement logique :

Silence. Tout à coup, voici le Siam.

JEUNE FEMME. R Vous habitez le Siam, madame ?

MADELEINE. R C'est-à-dire que quelquefois, monsieur, n'est-ce pas, j'oublie où je... Excusez-moi.

JEUNE FEMME.- Elle est là pour un film, monsieur. Elle tourne un film à Savannah Bay. Avec Henry Fonda.

MADELEINE (heureuse). R Oui, c'est ça, je tourne un film à Savannah Bay avec Henry Fonda. Titre : Savannah Bay.

JEUNE FEMME. R Ça arrive souvent, des films, ici à cause de l'admirable lumière de Savannah Bay.

MADELEINE. R Admirable... admirable...

JEUNE FEMME. R Toujours égale. Presque jamais de pluie. À peine quelques typhons vers les équinoxes. C'est tout.

MADELEINE. R C'est tout.

JEUNE FEMME (temps). R Un film d'amour, madame ?

MADELEINE. R Bien sûr, monsieur, bien sûr...

(*SB*, 131)

Madeleine et la Jeune femme, qui est peut-être sa petite-fille, sont les seuls protagonistes présents dans le texte à part la figure-ombre de la fille de Madeleine. Or, dans cette scène, nous entendons des voix dont plusieurs féminines et une masculine. L'indéfinité des sujets grammaticaux fait qu'elles se détachent chacune de son propriétaire, comme si elles se libéraient complètement des figures. Les voix deviennent doubles alors que l'effet produit par le film nous révèle une deuxième image, virtuelle mais non mensongère, du monde, parce qu'elle a de quoi exister. Le virtuel, contrairement au possible, existe sans être remplaçable par un autre aspect du réel périmé. Il peut coexister avec d'autres plans du réel.

Ce n'est donc pas par hasard que Madeleine joue en tant qu'actrice ou comédienne en même temps qu'elle témoigne, au près de sa petite-fille (qu'elle appelle monsieur), au sujet du suicide de sa fille. Tous ces récits possèdent une valeur réelle dans l'ordre du texte. Aussi est-il superflu de s'interroger sur leur degré de vérité. Quant aux films (la Jeune femme parle d'un film d'amour), ils produisent en général, plus ou moins, une autre réalité virtuelle que celle, visible, qui s'inscrit dans notre vie ordinaire quotidienne. Nous prenons en considération le monde réel avec des matériaux suffisamment proches pour être touchés ou sentis, tandis que le film nous invite à regarder un monde virtuel coexistant avec le réel et procurant des visions emplies d'imaginaire. Le film où joue Madeleine pourrait être une autre version de l'histoire vécue par sa propre fille. Il serait absurde de spécifier qu'il s'agit d'un film d'amour dans la conversation entre Madeleine et la Jeune femme. Ces dernières peuvent vivre simultanément à plusieurs niveaux

virtuels, étant donné que le théâtral a autant de réalité que le vécu. La durée scénique, même dans un registre fictif, se déroule avec la même authenticité que la vie proprement dite. La réalité de l'amour vécu n'est en rien affectée par l'irruption du terme film d'amour, lequel n'a plus d'importance. L'histoire, si elle est vécue par la mère de la Jeune femme ou probablement jouée par Madeleine dans un film, ne perd pas pour autant sa vraisemblance. La fausseté de l'histoire n'empêche pas que cet amour vécu nous communique la joie et la tristesse dans notre réalité. Le film, ainsi que le roman, chez Duras, constitue pleinement une réalité existentielle dépourvue de toute représentation secondaire adventice. Les textes durassiens ne ratifient pas, pour les lecteurs, une réalité banalement visible ou platement univoque, trompeuse, mais la plénitude d'une réalité où s'allient différents éléments virtuels. Comme la vue ou le toucher, que nous croyons si fiables, nous trahissent souvent, Duras n'admet pas la prépondérance de la visibilité du réel. Elle nous invite à complexifier la réalité pour l'enrichir au moyen d'une stratification de ce que nous percevons, virtuellement, du monde et de la vie. C'est pourquoi Duras tient pour certaine la survie, encore invisible, de ses ouvrages après sa mort, car ils sont dès maintenant entraînés vers le futur. Le mimétisme romanesque, chez Duras, ne vient pas forcément après la réalité, mais avant. Si le texte survit, il manifeste la survie de tous les textes, celle du monde et la nôtre même. La survie, en quelque sorte, démontre que la vie se ramifie en plusieurs virtualités. L'invisibilité, ainsi, ne s'avère nullement inférieure à la réalité, mais ressortit à l'imaginaire, au virtuel, à l'incertain où vivent les êtres humains, malgré tout le développement technologique, ce qui justifie chez Duras l'accent mis sur l'indécis que seule, peut-être, la littérature peut représenter. Par conséquent, Duras ne cesse de baigner d'incertitude ou d'ambiguïté les relations entre les personnages ou les lieux romanesques.

C'était dans un pays qui aurait pu être le Sud-Ouest français.
Ou le quartier d'une ville européenne.
Ou encore ailleurs.
Dans ces petits chefs-lieux de la Chine du Sud.
Ou à Pékin.
Calcutta.
Versailles.
Dix-neuf cent vingt.
Ou à Vienne.
Ou à Paris.
Ou ailleurs encore.

(SB, 73)

Le déplacement des lieux empêche la détermination de celui où l'amour a été vécu dans *Savannah bay*, comme si l'auteur refusait de l'ancrer dans une éphémère matérialité. La réalité textuelle renonce au mimétisme de l'amour, disons, réel. Car la vérité, en fin de compte, n'existe ni dans la réalité ni dans la virtualité. Elle n'est qu'un élément imprécis et relatif, parfaitement conforme à l'Histoire qui elle-même a besoin d'un délai avant de se clarifier. La volonté de connaître ce qui est aujourd'hui provisoirement imaginé contribuera, après des siècles, à la perception juste des événements. L'écriture durassienne est liée à cette force de supputation non seulement littéraire, mais aussi valable dans le monde actuel. L'indétermination des éléments romanesques est intentionnellement choisie par Duras, car il s'est efforcé d'introduire, dans ses écrits, tout un imaginaire libéré de l'exactitude, qui affaiblit chez elle et ses lecteurs le désir créatif de voir autrement la réalité. L'incertitude romanesque, ou la bordure démultipliante, représente le lieu de l'*épokhé*, ce trou de notre esprit rationnel, mais en même temps cet unique espace où nous nous remettons en question. Le trou textuel sape la vraisemblance de la réalité, mais, dans le vingt et unième siècle où la virtualité fait toujours plus envahissante, nous devons subtilement mettre à profit, d'une façon inversée, l'imaginaire virtuel, littéraire. La littérature a suffisamment évolué pour remédier au tarissement de l'imaginaire subi

jusqu'à maintenant par la réalité. Si les études durassiennes se développent plus aujourd'hui qu'au siècle précédent, c'est parce que les ouvrages qu'elles traitent correspondent aux demandes de la nouvelle génération. Tout comme le fait Madeleine, la vérité est à chercher en permanence, car, sinon, elle est à jamais perdue. La vérité s'égare, dès qu'elle devient univoque. Elle possède plusieurs sens, se ramifie, mais se réalise, malgré tout, dans chaque manipulation opérée. La vérité, par son caractère, est ouverte à une pluralité, qui, quand on imagine, dépasse la vraisemblance ordinaire. Toute la peine que prennent Madeleine et la Jeune femme dans leurs conversations dénonce la fragilité de l'authenticité de l'amour vécu par la fille de Madeleine. D'ailleurs, il est remarquable que leurs dialogues portent sur une histoire d'amour dont les protagonistes sont absents du début jusqu'à la fin du récit. Cependant, les deux femmes évoquent cette expérience amoureuse en faisant état de plusieurs aspects qui serviront à élaborer une image globale de la vérité, celle-ci ne résultant que d'une superposition de points de vue. Il s'ensuit un agrandissement qui nous donne toute la mesure de la vérité ultime. Cet amour particulier acquiert une portée universelle. L'amour, s'il n'atteint pas l'émotion la plus générale possible, ne pourra plus recommencer et survivre, du fait qu'il renonce à sa raison d'être. La mort de l'amour s'annule chaque fois que Madeleine reprend l'enquête au sujet du vécu de sa fille, car celui-ci se remet à vivre et à survivre dans son imaginaire. C'est précisément l'ellipse descriptive, le vide même qui recèle, chez Duras, l'infini renouvellement des faits favorisé par la multiplication des points de vue possibles, à l'intérieur d'un même cadre apparemment narratif, mais débordant de tous ses aspects proprement visionnaires.

JEUNE FEMME. R« Pourquoi ce désespoir, madame, tout à coup ? »

MADELEINE (*lenteur*). R« Parce que... je ne sais plus, monsieur, sur quoi je pleure... » (*Silence*). À mon avis, monsieur, elle se serait donnée à la mort une nuit, ici

même. À Savannah Bay. Morte d'aimer. (*Silence*). Vous auriez été son amant. (*Temps*). Elle aurait essayé de vous entraîner dans la mort (*Temps*). Vous ne seriez pas parvenu à mourir. (*Temps*). Elle aurait dix-sept ans (*Temps*). Une enfant serait née de cet amour (*Temps*). De cette mort dans la mer chaude de Savannah Bay. Mais qui sait ? (*Temps long*). C'est ce que je crois, monsieur, avoir su (*Temps long*). Il y aurait de cela très longtemps, monsieur, on le dit, un nombre considérable d'années (*Temps*). Alors, monsieur, à force, moi, je me trompe dans les dates... les gens... les endroits... (*Temps*). Partout elle est morte (*Temps*). Partout elle est née (*Temps*). Partout elle est morte à Savannah Bay (*Temps*). Née là. À Savannah.

JEUNE FEMME. R Il vous a dit que ce n'était pas lui qu'elle avait aimé (*Temps*). «Ce n'est pas moi, madame, qui ai vécu cet amour. Excusez-moi. »

MADELEINE. R« C'est égal, monsieur, c'est égal... » (*Silence*). Je m'en allais. Je quittais le Siam.

JEUNE FEMME Vous recommenciez à chercher.

MADELEINE. R Oui. Partout. Dans les villes du monde qui sont au bord de la mer.

(*SB*, 132-133)

Madeleine, dans maints imaginaires, évoque l'histoire possible déjà terminée. L'imaginaire, seul, l'aide à faire renaître cet amour perdu, ce qui nous amène à déceler une part d'amour virtuel ou de virtualité sentimentale. Même, la réalité de la mort de sa fille ne se trouve que dans l'imaginaire incertain. La mort, que seuls connaissent véritablement les morts, devient une histoire racontable chez les vivants grâce à des hypothèses formulées plus ou moins clairement et à des titres divers par des personnages tels que Madeleine, au nom de Duras elle-même. Pour celle-ci, la création artistique demande une réitération patiente de la multiplication des points de vue, car elle lutte pour sa permanente remise à neuf. Il faut probablement, par stratégie, se montrer assez naïf pour ne pas économiser ses efforts sa fin de continuer cette lutte jamais achevée, parce que la démultiplication narrative annule notre raisonnement logique, fondé sur l'exigence de l'efficacité, et nous invite à entreprendre cet interminable voyage dans l'imaginaire. Nous n'avons que deux solutions, de recommencer ou, dans notre réalité incertaine, de ne plus recourir à la faculté imaginative d'ordre littéraire. La littérature, par sa nature non-univoque, élargit notre vision, notre imagination, notre capacité de nous enquérir

d'une vérité riche en significations.

Dans la diversification durassienne, c'est le processus, qui est prépondérant, et non le résultat tel qu'il apparaît au lecteur. N'étant pas liées à des personnages déterminés, les voix représentent chacune un être multiple. La pluralité durassienne, si elle est différente d'une simple multiplicité qui compose une masse nombreuse mais unifiée, se caractérise par son lien très fort avec le mouvement proliférant. La pluralité vocale, chez Duras, contrairement à celle qui apparaît chez d'autres auteurs, est le fait que la démultiplication se manifeste dans chaque voix. La « voix » se multiplie à partir d'elle-même dans l'épisode de *Le Navire Night*, qui se déroule à travers les conversations téléphoniques entre les deux personnages, l'un féminin et l'autre masculin. La « voix » joue ici un rôle important, d'autant plus qu'ils ne se connaissent que par téléphone. La « voix », énoncée toujours par le même protagoniste féminin, prolifère en quelque sorte devant l'interlocuteur.

... Il distingue ses voix de ses voix. Sa voix couchée.
Sa voix mourante.
Sa voix piégée ou d'enfant.

Sa voix quand elle parle du père adoré.
Sa voix de salon, sa voix menteuse.

Sa voix dénaturée, détimbrée du désir.

Sa voix d'épouvante. (*NN*, 84 ⁵⁶)

À l'autre bout du fil, la voix d'Elle, le personnage principal, change suivant le sujet de conversation ou l'état inconstant de l'énonciateur. Il est d'autant plus difficile pour lui de la comprendre, du fait que jamais ils ne se voient ni ne se parlent en tête à tête. « Elle » se fait comprendre en tant que telle ou telle personne, en changeant de voix. Néanmoins,

⁵⁶ *NN* désigne et désignera l'œuvre intitulée *Le Navire Night* (Paris, Mercure de France, 1979).

ce qui contraint la voix à suivre toute une série de transformations ne résulte pas de ces changements incessants, mais de la surabondance des états de la différenciation. Une révolution strictement linéaire ne décrirait qu'une pluralité banale, fermée, tandis que, chez Duras, il s'agit d'une mutabilité toujours élargie, à la façon des ondes concentriques, et par conséquent inépuisable.

Si la voix durassienne fonctionne dans la complexité, c'est parce qu'elle comporte une nécessité interne, née d'une obsession perfectionniste, recherche persévérante, non du mieux-dire, mais du tout-dire, alors que la globalité du réel, en se déroband, produit un retardement perpétuel : telle est la tragédie de l'écriture et du projet durassiens. L'esthétique de la prolifération est engendrée par une frustration foncière irrémédiable. Ainsi s'explique la prédilection de Duras pour l'art du trou textuel et de la bordure diégétique. Ces deux procédés témoignent du besoin de combler le délai qui sépare la volonté de s'exprimer et sa matérialisation littéraire, et renforcent la foi, vitale pour Duras, qui permet de ne pas renoncer à l'effort d'atteindre par delà les causes d'effacement, le vrai ultime, le réel inexhaustible.

Si les personnages durassiens semblent perdre une existence cohérente, solide et stable, c'est parce qu'ils ne se présentent que dans le déploiement de la différenciation ininterrompue à partir d'un manque. Celui-ci prépare une autre différenciation, qui ne surgit que dans la bordure, laquelle met en évidence le terrain où le mouvement diversifiant sous-tend l'œuvre durassienne à travers les évidements textuels. Le trou fait ainsi office de lieu favorisant la différenciation ou le clivage qui aidera l'auteur à identifier, puis à entre tenir la source de la créativité. Mireille Calle-Gruber explique :

Le sens, désormais, passe, aussi, par le détour d'un contretexte si intriqué au texte de l'orthodoxie narrative, qu'il en est une sorte de contre-marque : et c'est dans les

marques du texte droit qu'il s'inscrit, s'y remarquant.⁵⁷

Lire Duras n'est plus un jeu naïf au quel on s'adonne en toute sécurité, mais requiert un effort d'imagination, car la réalité ne précède plus le texte : le travail créatif durassien entraînera notre déduction imaginative pour que nous puissions appréhender la réalité. Duras n'écrit pas seulement pour elle-même, mais elle ressent le besoin de raconter une histoire commune, valable pour l'ensemble des lecteurs.

C'est peut-être ça la vie : entrer dedans, se laisser porter par cette histoire. À cette histoire, enfin, l'histoire des autres - , sans cesse mouvement de... comment dire ? Quand on est enlevé d'un lieu... ? (P, 65)

Comme Suzanne, que nous avons vue dans *Un Barrage contre le Pacifique*, nous n'arrêtons pas de rêver de quitter un lieu pour un autre. Tous ses efforts sont consacrés à des déplacements. Nous n'arrivons probablement pas à habiter un lieu, mais nous pouvons devenir le lieu où le mouvement permanent s'exerce et procure des histoires créatives, ce qui fait une histoire toujours prolongée. C'est un endroit mobile, soumis à une incertitude répétitive.

Loin d'être une vérité univoque, il se différencie sans limite ni interruption, en tant que source, inépuisable, de la démultiplication sujette à des variations incessantes. Les voix durassiennes s'ouvrent vers la pluralité anonyme, universelle, perdue à jamais dans «l'authenticité» vraisemblable de l'histoire. Se transformant perpétuellement avant d'être comprises, elles semblent insensées, et leur langage incompréhensible, inconsistant, déraisonnable. Elles sont, malgré tout, perçues comme des cris sauvages analogues à ceux de la Mendiante dans *India song* ou de la Femme tuée par son amant dans *Moderato cantabile*. Pourant, elles crient sans vouloir être entendues, mais pour réagir d'une façon

⁵⁷ Op. cit., p. 47.

purement physique et spontanée, comme Anne Desbaresdes au moment de son accouchement ainsi qu'elle le raconte à Chauvin. Ce ne sont pas des cris destinés ni à un interlocuteur ni à elles-mêmes. Le cri durassien émane d'une force interne corporelle, celle de Duras-narratrice au moment des retrouvailles avec un Robert Antelme méconnaissable. Le cri qui ne s'adresse à personne surgit par sa propre nécessité, du fait qu'il est alors le seul moyen d'expression pour signifier ou rappeler qu'il existait déjà dans un passé immémorial et universel. Il faut toutefois préciser que ce cri n'est nullement dramatisé, car l'auteur veut lui ôter tout caractère artificiel afin de préserver le côté sauvage, rarement montré, que nous avons de la difficulté à reconnaître en nous. Il est même permis, croyons-nous, de prêter à Duras l'intention d'écrire des textes, tels qu'*India song* ou *Moderato cantabile*, autour d'un cri sauvage, animal. Celui-ci, dans la dernière scène d'*Une Aussi longue absence*, est d'ailleurs ingénieusement remplacé par la stridence du coup de frein de l'autobus au moment où il heurte le Clochard. Thérèse, épouse probable de ce personnage, ne crie pas elle-même (comme la Mendiante, la Femme tuée ou Anne Desbaresdes) : sa douleur et son désespoir devant l'amnésie de cet homme se concrétisent brusquement dans le son mécanique et son ultime déchirure inhumaine.

Pour chaque œuvre, Duras doit s'efforcer de mettre ces Voix en scène, de leur donner une forme qu'elles conserveront tout au long des textes. Il est remarquable que Duras, paradoxalement, a construit tout un monde à propos d'un thème, somme toute assez étroit, celui du cri qui, malgré une lente actualisation demandant tant d'énergie et de temps, manifeste notre besoin intérieur, sauvage et vital. La littérature exige sans doute une telle disproportion entre le but et le résultat, un tel détour, en quelque sorte, susceptible de favoriser l'accès à l'universalité. Nous en déduisons que, pour Duras, seule la littérature répond à une primordiale et inéluctable demande de l'être humain.

Nous tâcherons, dans notre dernière partie, d'éclairer la façon dont l'auteur introduit cette exigence humaine dans son écriture et examinerons la caractéristique durassienne de cette écriture de la différenciation et son influence sur notre vision du réel à travers les rapports qu'entretiennent les êtres humains du vingt et unième siècle.

TROISIÈME PARTIE

La différenciation des rapports entre les personnages

Premier chapitre : *L'altérité complètement autre*

1.1 La présence de l'autre

Nous avons constaté dans la deuxième partie que l'absence joue un rôle primordial dans les œuvres durassiennes. Cependant, nous n'avons pas encore clarifié la façon dont se produit la bordure, source de l'activité créative chez Duras. Pour la suite de notre recherche, il faudrait donc analyser la signification véritable que la bordure apporte à ses textes. Si le clivage procure un lieu de création dans l'écriture comme nous l'avons vu, comment surgit ce lieu ambigu, ni ici ni ailleurs, et quel changement engendre-t-il dans les romans ?

Comme nous l'avons constaté dans la première partie au sujet de la différenciation temporelle, Robert L. se présente en tant que figure incompréhensible ou insaisissable, ne se présentant que comme une existence effrayante pour Je. Pourtant ce sentiment provient chez Duras d'une sorte de nécessité. Comme si elle était poussée par une volonté extérieure, l'auteur a décidé de publier son journal intime, complètement oublié pendant des années.

Bien qu'elle eût ressenti de la honte à travers son journal, Duras l'avait mis sous les yeux du public des années après sa rédaction. Elle avoue sa surprise en redécouvrant ses écrits épouvantables concernant un personnage également épouvantable. Or, qui est le plus effrayant, la narratrice qui n'éprouve qu'un sentiment négatif au sujet du corps de Robert L., devenu inhumain, ou son mari qui enfin revenu vivant du camp de concentration ? À quoi est dû le sentiment d'« épouvante » ? J'observe Robert L. dans son altérité radicale, avec le regard d'une tierce personne insensible, se refusant à l'émotion, à une dramatisation, qui lui paraît mensongère. Elle reconnaît Robert L. à son sourire, mais il lui fait l'effet d'un étranger absolu, comme s'il n'avait jamais été son amour. Le personnage de Robert refuse d'être saisi par Je, parce qu'il n'a rien de commun vis-à-vis

de sa qualité d'un être complètement « autre ».

Dix-sept jours durant l'aspect de cette merde est resté le même. Dix-sept jours sans que cette merde ressemble à quelque chose de connu. Chacune des sept fois qu'il fait par jour, nous la humons, nous la regardons sans la reconnaître. Dix-sept jours nous cachons à ses propres yeux ce qui sort de lui de même que nous lui cachons ses propres jambes, ses pieds, son corps, l'incroyable.

Nous ne nous sommes jamais habitués à les voir. On ne pouvait pas s'y habituer. Ce qui était incroyable, c'était qu'il vivait encore. Lorsque les gens entraient dans la chambre et qu'ils voyaient cette forme sous les draps, ils ne pouvaient pas en supporter la vue, ils détournaient les yeux. Beaucoup sortaient et ne revenaient plus. Il ne s'est jamais aperçu de notre épouvante, jamais une seule fois. Il était heureux, il n'avait plus peur. La fièvre le portait. Dix-sept jours. (*D*, 70)

Les excréments de Robert L. ne ressemblent pas à rien que la narratrice ait connu, et se présentent à elle comme un inconnu absolu. Ainsi que les excréments, le corps de Robert L. se réduit à une « épouvante » aux yeux de la narratrice et de ceux qui le visitent. Son corps est même nommé comme la « forme sous les draps ». Amaigri jusqu'à trente-sept ou trente-huit kilos pour une taille de plus de cent quatre-vingts centimètres, Robert L. n'a plus de forme humaine. L'image d'un corps déformé suscite une sensation inattendue, parce qu'il n'a rien de commun avec nous et que cette distance, extrême, nous empêche de compatir. Cet aspect de l'inconnaissable ne cause pas en nous un sentiment de répulsion, mais fait s'interposer un effet de choc ou, instantanément, de violente objectivation. Pour Julia Kristeva, dans *Pouvoirs de l'horreur*, l'altérité se démontre en tant qu'« abjection ».

Essentiellement différente de « l'inquiétante étrangeté », plus violente aussi, l'abjection se construit de ne pas reconnaître ses proches : rien ne lui est familier, pas même une ombre de souvenir.⁵⁸

La différence, absolue, impose un sentiment d'abjection. Dans le personnage de

⁵⁸ KRISTEVA Julia, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, rééd., coll. des points, 2001, p. 13.

Robert L, nous rencontrons l'altérité radicale. La figure inconnue devient quelque chose à rejeter parce qu'elle ne ressemble jamais à ce que nous imaginons facilement ou à ce que nous pouvons imaginer. L'abjection ne dévoile donc pas non seulement l'abominable, mais, plus précisément, ce qui remet en question la conception du même, laquelle peut se traduire par la connaissabilité. Selon Kristeva,

Ce n'est donc pas l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte.⁵⁹

Ainsi l'abjection ne désigne pas seulement un état de choses qui répugne à notre sensibilité, mais une action qui bouleverse notre compréhension ordinaire et sape les fondements de notre entendement. Devant l'abject, nous perdons les moindres repères qui nous aideraient à comprendre, parce qu'il nous amène à la privation définitive de notre faculté de comprendre et nous confronte à l'inconnaissable.

L'abject est la violence du deuil d'un « objet » toujours déjà perdu. ⁶⁰

L'abject ne reste pas à l'extérieur du Moi. Il le pénètre pour l'obliger à s'interroger sur sa capacité ou sa volonté, douloureuse mais souhaitable, de voir les choses autrement qu'avant, c'est-à-dire jusqu'à l'acceptation de l'insaisissabilité ou même de l'impossibilité d'une réponse. Il doit engager maintenant un pari au détriment de sa raison ou de sa conscience. L'abjection s'avère ici comme remise en question du Moi. C'est pourquoi Kristeva aborde la question relative à autrui, et cela tout naturellement puisque celle-ci possède un lien étroit avec celle de l'impossibilité :

⁵⁹ *Ibid.*, p. 12.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 22.

La *trop grande sévérité de l'Autre*, confondu avec l'Un et la Loi. La *défaillance de l'Autre* qui transparaît dans l'effondrement des objets de désir. Dans les deux cas, l'abject apparaît pour soutenir « je » dans l'Autre. [...] L'abject brise le mur du refoulement et ses jugements. Il ressource le moi aux limites abominables dont, pour être, le moi s'est détaché — il le ressource au non-moi, à la pulsion, à la mort (du moi). C'est une alchimie qui transforme la pulsion de mort en sursaut de vie, de nouvelle signifiance.⁶¹

Pendant que l'Autre reste sujet à ma compréhension, il contribue au moins, en tant qu'abject, à me sauver. En contact avec l'abject, je retourne vers la vie en passant par la mort. Or, l'expérience de l'abjection me « transforme » en pleine vie grâce à l'appréhension de l'abominable dans l'Autre.

Chez Duras, qui va plus loin que Kristeva, l'abjection que suscite le corps cadavérique de Robert L. n'a pas pour effet de lui procurer par réaction la consolation d'un ressourcement du moi, mais de la laisser dans un désintéressement absolu, détachement consistant à renoncer même à la vague supériorité que confère le sentiment de pitié. L'imaginable froideur de Duras dénote paradoxalement une attitude empreinte d'une exigence éthique poussée à l'extrême.

1.2 L'altérité durassienne

Le texte *La Douleur* ne prétend pas situer autrui par rapport à nous, plus ou moins haut ou bas, mais consacre la souveraine inaccessibilité d'autrui. Duras intériorise cet inconnu jusque dans sa raison, ce qui produit certes un effondrement intime, signe de l'inhumanité de cette narratrice plus monstrueuse et, pour ainsi dire, plus «morte-vivante» que son mari. Si elle nous paraît à ce point insensée, c'est qu'elle assume sa révoltante étrangeté, si déchirante pour elle-même, et qu'elle n'hésite pas, en tant qu'écrivain, à

⁶¹ *Idem.*

contribuer à la représentation monstrueuse de l'altérité.

Le premier traitement pertinent de la problématique de l'altérité apparaît, selon Renaud Barbaras, dans la phénoménologie de Husserl.

Il revient à E. Husserl (1859-1938) d'avoir tenté, pour la première fois, de restituer l'expérience effective d'autrui, sans en ignorer les aspects contradictoires. Afin de rendre compte de son approche du problème, il est nécessaire de la situer dans le contexte général de la démarche phénoménologique. Il s'agit pour Husserl de rendre compte de la signification de notre expérience, c'est-à-dire d'interroger le sens d'être de ce qui est. Nous vivons spontanément dans la conviction qu'il y a un monde existant, reposant en lui-même comme une unique réalité spatio-temporelle, comme une nature. Nous vivons dans la certitude spontanée d'appartenir nous-mêmes, comme être réels, à cette nature, et que notre rapport à elle procède d'une relation elle-même réelle : la connaissance est immédiatement conçue comme relation intra-mondaine, efficace d'une substance sur une autre. Telle est l'attitude spontanée, que Husserl qualifie d'attitude naturelle.⁶²

L'attitude de Duras, qui tente de saisir l'altérité à partir du regard extérieur, ressemble bien à celle de Husserl. Car il s'agit là de comprendre autrui à partir de notre réceptivité, et non à partir de l'existence en soi d'autrui. Depuis Descartes jusqu'à Husserl, l'autre n'était que l'autre moi, en d'autres mots, l'autre soi. La réflexion sur le soi était donc la problématique primordiale dans l'histoire de la philosophie, parce que, doutant de toutes les existences en question, Descartes peut enfin avoir la foi en soi qui pense. Or, Husserl, mettant une fois toutes les existences en *épokhê*, « mise entre parenthèses » suivant son expression, il croit au monde autour de lui et au soi qui le perçoit. Descartes est parvenu à la conscience de soi à la fin de sa réflexion ; Husserl croit en l'existence du monde, lequel lui paraît phénoménal. Le père de la phénoménologie, Husserl explique l'ἐποχή.

Par rapport à chaque thèse nous pouvons, avec une entière liberté, opérer cette ἐποχή

⁶² BARBARAS Renaud, *Autrui*, Paris, Éditions Quintette, 1999, p 11.

originale, c'est-à-dire *une certaine suspension du jugement qui se compose avec une persuasion de la vérité qui demeure inébranlée, voire même inébranlable si elle est évidente*. La « thèse » est « mise hors de jeu », entre parenthèses : elle se convertit dans la forme modifiée : « thèse entre parenthèses », le jugement pur et simple en : « jugement entre parenthèses ».⁶³

Husserl, pour qui même le phénomène est saisi par une intuition⁶⁴ personnelle, introduit inévitablement une concession de la marge dans la compréhension totale du monde qui paraît de l'ordre du phénomène. C'est parce que Husserl est probablement le premier philosophe, comme le remarque Renaud Barbaras, qui essaie d'harmoniser les mondes perçus par moi et par les autres. Il continue :

Ce que nous mettons hors de jeu, c'est la thèse générale qui tient à l'essence de l'attitude naturelle ; nous mettons entre parenthèses absolument tout ce qu'elle embrasse dans l'ordre ontique : par conséquent tout ce monde naturel qui est constamment « là pour nous », « présent », et ne cesse de rester là titre de « réalité », pour la conscience, lors même qu'il nous plaît de le mettre entre parenthèses.

Quand je procède ainsi, comme il est pleinement au pouvoir de ma liberté, je ne *nie donc pas ce « monde »*, comme si j'étais sophiste ; je ne mets pas son existence en doute, comme si j'étais sceptique ; mais j'opère l'ἐποχή «phénoménologique » *qui m'interdit absolument tout jugement portant sur l'existence spatio-temporelle*.⁶⁵

Le « monde » tel qu'il apparaît possède une vérité que constate subjectivement l'observateur, mais se prête à d'autres interprétations chez les autres. Celle-ci, remettant en question ma vision du monde, m'imposent la suspension du jugement :

⁶³ HUSSERL Edmund, *Idées directrices pour une phénoménologie*, 1928, traduit par RICŒUR Paul, Paris Gallimard, 1950, p. 102.

⁶⁴ « Nous substituons donc à l'expérience la notion plus générale « d'intuition », refusant ainsi d'identifier science en général et science empirique. Il est d'ailleurs aisé de reconnaître que, en soutenant cette identification et en contestant la validité de la pensée éidétique pure, on aboutit à un scepticisme qui, comme scepticisme authentique, se supprime en se contredisant. Il suffit de demander à l'empirisme à quelle source ses thèses générales puisent leur valeur (par exemple : « toute pensée valable se fonde dans l'expérience, unique intuition qui donne l'objet »), pour le voir s'embarrasser dans des contradictions faciles à démasquer. L'expérience directe ne fournit que des cas singuliers et rien de général : c'est pourquoi elle ne suffit pas. L'empiriste ne peut invoquer une évidence éidétique : il la nie ; il lui reste donc l'induction, et d'une façon générale l'ensemble des modes médiats de raisonnement, par le moyen desquels les sciences basées sur l'expérience établissent leurs propositions générales »(*Ibid.*, p. 68).

⁶⁵ *Ibid.*, p. 102.

*Par conséquent toutes les sciences qui se rapportent à ce monde naturel, — quelle que soit à mes yeux leur solidité, quelque admiration que je leur porte, aussi peu enclin que je sois à leur opposer la moindre objection, — je les mets hors circuit, je ne fais absolument aucun usage de leur validité ; je ne fais mienne aucune des propositions qui y ressortissent, fussent-elles d'une évidence parfaite ; je n'en accueille aucune, aucune ne me donne un fondement, — aussi longtemps, notons-le bien, qu'une telle position est entendue au sens où elle se donne dans ces sciences, c'est-à-dire comme une vérité portant sur la réalité de ce monde.*⁶⁶

Husserl n'est pas nécessairement contre les sciences, mais il nous avertit que le monde se différencie toujours, par rapport à son image, minutieusement, établie par l'observation, car il possède une ampleur qui le rend susceptible d'autres interprétations d'une extrême variété. L'altérité réside dans notre *ἐποχή* ainsi que dans celle des autres.

Ce qui est vrai de moi vaut aussi, je le sais bien, pour tous les autres hommes que je trouve présents dans mon environnement. Par l'expérience que j'ai d'eux en tant qu'homme, je les comprends et je les accueille comme des sujets personnels au même titre que moi-même, et rapportés à leur environnement naturel. En ce sens toutefois que je conçois leur environnement et le mien comme formant objectivement (*objektiv*) un seul et même monde qui accède seulement de façon différente à toutes nos consciences. Chacun a son poste d'où il voit les choses présentes, et en fonction duquel chacun reçoit des choses des apparences différentes.⁶⁷

Le monde, en réalité, n'est pas unique, du moins dans les visions multiples que nous en avons. Il nous offre d'innombrables aspects, mais le plus miraculeux, c'est que nous partageons ce monde où nous vivons ensemble. La pure objectivation qui émanerait du soi ne pourrait nous donner une idée de ce que voient les autres. De là la notion de l'intersubjectivité husserlienne.

De même le champ actuel de la perception et du souvenir différencie chaque sujet,

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 102-103.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 93.

sans compter que même ce qui en est connu en commun, à titre intersubjectif, accède à la conscience de façon différente, sous des modes différents d'appréhension (*Auffassungsweisen*), à des degrés différents de clarté, etc. ⁶⁸

Pour accepter l'inconnaissabilité de l'altérité du monde ou de l'autre, nous devons en même temps être nourris de notre propre vision phénoménologique comme de celle de l'autre. La phénoménologie husserlienne atteint ainsi à une philosophie de la relativisation. Nous ne sommes pas étonnés que Husserl a mené de persistantes argumentations afin d'insister sur le fait que sa théorie est très éloignée du solipsisme. L'*épokhê* de chacun vise à se transcender pour communiquer avec les différentes visions existant chez les autres.

La réduction transcendantale révèle donc directement mon *ego* propre et médiatement tel ou tel *alter ego*, et ainsi de façon générale une pluralité ouverte de sujets étrangers indiqués ou susceptibles de l'être par le truchement de corps organiques pouvant être saisis dans l'expérience. Mais cette indication est elle-même une certitude d'expérience et a son mode particulier de se vérifier dans la concordance. ⁶⁹

Moi ne peut parvenir à l'autre sans passer par une « réduction transcendantale » qui, pourtant, dépasse ma vision personnelle. Alter ego n'apparaît que dans cette impossibilité de l'accès vers l'autre, pour moi qui dois « mettre la thèse entre parenthèses ». L'autre ainsi se présente dans une marge absolument perdue de notre réflexion, mais acquiert une existence en vertu de cette inconnaissabilité.

L'Autre ne vit-il pas sa propre vie, ne peut-il pas pratiquer en lui-même la réduction transcendantale tout aussi bien que moi, se découvrir soi-même comme subjectivité absolue et m'appréhender moi-même comme *alter ego* tout aussi bien que je l'appréhende comme tel dans ma propre vie ? Tout comme j'existe pour moi-même,

⁶⁸ *Idem.*

⁶⁹ HUSSERL Edmund, *Philosophie première 2, Théorie de la réduction phénoménologique*, 1923-24, traduit par KELKEL Arion L., Paris, Presses universitaires de France, 1972, p. 249.

que je ne suis pas simplement un événement dans ma vie de connaissance.⁷⁰

Même une profonde compréhension de l'autre ne permet guère de le saisir, lui qui conçoit un monde à sa propre façon, selon son vécu, d'une manière différente de la mienne. Or, en parvenant à nous résoudre à ne pas comprendre complètement l'autre, nous pouvons partager en quelque sorte ce monde unique et vivre ensemble.

En dépit de tout cela nous arrivons à nous comprendre avec nos voisins et posons en commun une réalité objective (objektive Wirklichkeit) d'ordre spatio-temporel qui forme ainsi *pour nous tous l'environnement des existants, bien qu'en même temps nous en fassions nous-mêmes partie.*⁷¹

D'après Husserl, l'altérité n'empêche pas, néanmoins, de partager un monde, mais pour cela il nous faut chacun laisser une marge à une plus grande inaccessibilité ou insaisissabilité. Si nous retournons maintenant à notre écrivain, l'autre en tant qu'effet phénoménal peut garder son altérité insaisissable, se présenter comme autre, mais, chez Duras, plus stricte que Husserl, c'est parce qu'il ne partage rien avec le moi. La compréhension durassienne des autres se démarque de celle de Husserl par la constatation de ce que la communauté atteint au rien de commun : Duras, quant à elle, préfère simplement respecter la pure différenciation plutôt que de vouloir sauver une certaine coexistence. Elle conçoit supérieurement l'altérité selon un point de vue phénoménologique où elle ne refuse pas à l'autre l'avantage d'être respecté à travers une image qui le laisse dans son extériorité. La narratrice de *La Douleur*, avec son regard persistant, tente donc de percevoir l'autre, qui se présente phénoménalement. C'est parce qu'elle n'arrive qu'à regarder objectivement l'altérité.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 255.

⁷¹ *Op. cit.*, pp. 93-94.

Je le regardais de la porte du salon. Je n'entrais pas. Pendant quinze jours, vingt jours, je l'ai regardé manger sans pouvoir m'habituer non plus, dans une joie fixe. Quelquefois cette joie me faisait pleurer moi aussi. Il ne me voyait pas. Il m'avait oubliée. (*D*, 73)

Contrairement à la narratrice qui ne cesse pas d'observer Robert L., il ne la voit pas. C'est parce que son altérité à lui ne consiste qu'en un état phénoménal. Il ne voit pas, mais il se laisse regarder.

Il avait cessé de poser des questions sur ce qui s'était passé pendant son absence. Il avait cessé de nous voir. Son visage s'était recouvert d'une douleur intense et muette parce que la nourriture lui était encore refusée, que ça continuait comme au camp de concentration. Et comme au camp, il avait accepté en silence. Il n'avait pas vu qu'on pleurait. Il n'avait pas vu non plus qu'on pouvait à peine le regarder, à peine lui répondre. (*D*, 67)

Même après les retrouvailles, Robert L. reste dans son altérité totale. C'est parce que le regard n'est pas mutuel, mais il ne surgit que dans le sens direct. Dans ce regard unilatéral, la narratrice, malgré tout, peut percevoir l'altérité de Robert L. Elle cesse de comprendre ce qu'elle a perçu, mais elle accueille sans cesse l'altérité, qui vient de l'homme qu'elle a devant elle.

L'expérience d'autrui est celle d'une rencontre : il ne s'agit donc pas de se demander comment la connaissance d'autrui est possible, mais d'explicitier le sens de cette rencontre.⁷²

La narratrice essaie de juxtaposer ce qu'elle voit et sent, plutôt que de saisir ce qui se passe dans Robert L. Il n'est pas quelqu'un à comprendre mais à regarder sans changer sa nature. C'est parce que la rencontre avec l'altérité chez Robert L. fait de la narratrice une pure réceptrice de ce qui l'entoure. Elle devient sujet pour la seule raison qu'elle est cette

⁷² BARBARAS Renaud, *Op. cit.*, p. 21.

réceptrice. Elle doit recevoir ce qu'elle a senti en tant que tel, sans perdre sa première émotion au moment de la rencontre avec l'altérité.

L'altérité, chez Duras comme chez Husserl, ne se trouve que dans les effets différents, et non dans la volonté de l'autre ni dans celle de quelqu'un qui le regarde. L'altérité surgit hors de l'intention du regardant et du regardé, parce qu'elle se manifeste, dans la mesure du possible, à partir de son propre mécanisme. Elle ne fait pas l'objet d'une recherche. Le regardant et le regardé ne peuvent qu'attendre avec une pure passivité qu'elle se libère spontanément. La narratrice peut ainsi percevoir l'altérité au moyen de l'image laissée par l'extérieur de cet autre. Elle n'essaie pas d'approcher l'altérité qui se présente devant elle comme inconnue ou étrange pour la narratrice elle-même, qui se contente de l'observer et d'esquisser le profil de ces objets.

1.3 L'infinité d'autrui

Le personnage durassien se meut sans cesse et déplace sa propre apparence afin d'échapper à toute saisie et, ainsi, de rester l'autre absolu. L'altérité réside dans un mouvement incessant et non dans telle ou telle figure déterminée, même si celle-ci semble complètement autre ou différente, car, une fois stabilisée, facile à saisir, elle est à absorber dans une partie de la conception même. La façon d'être de l'Autre, Emmanuel Levinas en fait état dans *Totalité et infini* :

La manière dont se présente l'Autre, dépassant *l'idée de l'Autre en moi*, nous l'appelons, en effet, visage. Cette *façon* ne consiste pas à figurer comme thème sous mon regard, à s'étaler comme un ensemble de qualités formant une image. Le visage d'Autrui détruit à tout moment, et déborde l'image plastique qu'il me laisse, l'idée à ma mesure et à ma mesure de son *ideatum*.⁷³ L'idée adéquate. Il ne se manifeste pas par ces qualités ; mais καθ'αυτό. Il s'exprime.⁷³

⁷³ LEVINAS Emmanuel, *Totalité et infini*, La Haye, Nijhoff, 1961, rééd. , Paris, Librairie générale française, coll. livre de poche, 1990, p. 43.

Levinas souligne qu'Autrui « déborde l'image plastique qu'il me laisse » ; l'Autre ne se trouve pas nécessairement dans l'image laissée, mais il la dépasse toujours suivant son mouvement de différenciation par rapport à la place fixée pour Moi, le visage, autre terme levinassien. Ce qui est important ici, c'est que Levinas découvre la nature d'Autrui dans son dépassement ou son déplacement, et non dans une figure plastique telle que le visage. Nous pouvons saisir celui-ci comme un objet d'observation ou d'analyse afin de le mieux comprendre. Chez Levinas, le visage de l'Autre nous annonce l'existence d'un lieu intouchable et différent de ce que nous interprétons.

La notion du visage, à laquelle nous allons avoir recours dans tout cet ouvrage, ouvre d'autres perspectives : elle nous conduit vers une notion de sens antérieur à ma *Sinngebung* et, ainsi, indépendante de mon initiative et de mon pouvoir.⁷⁴

Le visage autre que le nôtre nous communique nombre d'informations à son sujet. Cependant il ne surgit que dans son mouvement soumis à une constante variation. Il ne cesse de nous fournir une source intarissable de renseignements, sans jamais aboutir à une seule vérité définitive. Le visage, simple surface aux aspects fugitifs, ne peut que se recomposer à partir des impressions que nous en avons. Or, la nature d'Autrui se situe dans l'arrière-plan de ces images ou même les efface par tous les moyens, selon Levinas, pour qu'Autrui demeure un autre absolu. Si Levinas met l'accent sur le visage de l'Autre, c'est parce qu'il est un lieu où l'Autre exprime discrètement son altérité, qui est complètement autre pour le Moi sans le manifester. Pourtant, l'Autre ne peut être saisi par le Moi, qui accepte sa responsabilité.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 44.

Cette situation où l'événement arrive à un sujet qui ne l'assume pas, qui ne peut rien pouvoir à son égard, mais où cependant il est en face de lui d'une certaine façon, c'est la relation avec autrui, le face-à-face avec autrui, la rencontre d'un visage qui, à la fois, donne et dérobe autrui. L'autre « assumé » - c'est autrui.⁷⁵

Certes, la présence de l'Autre nous est perceptible moyennant une simple et banale sensibilité, mais sans que nous parvenions à pénétrer ce territoire, toujours secret, sauvage, interdit, possédant le charme de l'inviolable, aux confins de l'imaginaire et de l'inconnaissable. Le visage dépasse toujours notre connaissance déterminée ou limitée, parce qu'il a justement un caractère infini.

L'infini est le propre d'un être transcendant en tant que transcendant, l'infini est l'absolument autre. Le transcendant est le seul *ideatum* dont il ne peut y avoir qu'une idée en nous ; il est infiniment éloigné de son idée. C'est-à-dire extérieur. Parce qu'il est infini.⁷⁶

Levinas souligne trois côtés, l'infinité, la transcendantalité et l'extériorité dans la notion de l'Autre. Elle ne peut se présenter comme telle sans ces trois éléments, qui nous révèlent ce qui diffère de l'idée du même, laquelle émane toujours de la logique de notre interprétation. Dans *La Douleur*, s'exprime la non-compréhension de la narratrice au sujet de Robert L., devenu pour elle un être non seulement méconnaissable mais inconnaissable. La transformation physique inhumaine fait de lui, littéralement, un objet, insaisissable, une concrétion de l'altérité. Tout le texte, à la première lecture, nous choque et nous bouleverse, nous incitant à nous récrier devant l'incompréhensible insensibilité, monstrueuse, de l'autre. Or, par la suite, il s'avère peu à peu que Duras, sous l'effet d'une douleur extrême, s'engage dans l'au-delà de la pitié, jusqu'à l'ultime réalité où un survivant squelettique s'enveloppe dans une telle altérité qu'elle interdit tout jugement ou

⁷⁵ LEVINAS Emmanuel, *Le Temps et l'autre*, Paris, Fata Morgana, 1979, rééd, Presses universitaires de France, 1983, p. 67.

⁷⁶ *Op. cit.*, p. 41.

sentiment, et cela nous permet d'entrevoir une sorte d'étrangeté plénière de l'être-objet. Le personnage Robert L. est d'autant plus mystérieux qu'il touche à l'idée d'« infini ». C'est d'abord son appétit, après que la fièvre retombe, qui est décrit comme illimité.

Il digérait parfaitement le jus de viande. Alors au bout de trois jours il a commencé à manger des aliments solides.

Sa faim a appelé sa faim. Elle est devenue de plus en plus grande, insatiable.

Elle a pris des proportions effrayantes.

On ne le servait pas. On lui donnait directement les plats devant lui et on le laissait et il mangeait. Il fonctionnait. Il faisait ce qu'il fallait pour vivre. Il mangeait. C'était une occupation qui prenait tout son temps. Il attendait la nourriture pendant des heures. Il avalait sans savoir quoi. Puis on éloignait la nourriture et il attendait qu'elle revienne.

Il a disparu, la faim est à sa place. Le vide donc est à sa place. Il donne au gouffre, il remplit ce qui était vidé, les entrailles décharnées. C'est ce qu'il fait. Il obéit, il sert, il fournit à une fonction mystérieuse. Comment sait-il pour la faim ? Comment perçoit-il que c'est cela qu'il faut ? Il le sait d'un savoir sans équivalence aucune. (D, 72)

Du point de vue ordinaire, cette faim provient certes de la volonté du corps de Robert L., mais, dans la perspective durassienne, comme l'indique la notation « la faim est à sa place », elle se suffit également à elle-même. La narratrice a conscience de cette autonomie.

Je le regardais de la porte du salon. Je n'entrais pas. Pendant quinze jours, vingt jours, je l'ai regardé manger sans pouvoir m'habituer non plus, dans une joie fixe.

Quelquefois cette joie me faisait pleurer moi aussi. Il ne me voyait pas. Il m'avait oubliée. (D, 73)

C'est de loin que le personnage Je regarde Robert manger et cela, sans pouvoir s'y habituer. Cette faim sans limite effraie la narratrice et l'éloigne. Celle-ci n'entre pas dans la chambre, mais peut témoigner de cette faim, à l'insu de l'homme qui, d'ailleurs, ignore sa présence. C'est en ce sens que la faim se manifeste extérieurement à cet homme. Elle fait l'expérience de l'infini devant l'autre absolu. C'est à cet égard que la conception

levinassienne, ainsi que celle de Duras au sujet de l'Autre, se distingue de la compréhension habituelle qui pose Autrui comme un autre moi.

L'absolument Autre, c'est Autrui. Il ne fait pas nombre avec moi. La collectivité où je dis « tu » ou « nous » n'est pas un pluriel de « je ». Moi, toi, ce ne sont pas là individus d'un concept commun. Ni la possession, ni l'unité du nombre, ni l'unité du concept, ne me rattachent à autrui. Absence de patrie commune qui fait de l'Autre l'Etranger ; l'Etranger qui trouble le chez soi. Mais Etranger veut dire aussi le libre. Sur lui je ne peux *pouvoir*. Il échappe à ma prise par un côté essentiel, même si je dispose de lui. Il n'est pas tout entier dans mon lieu.⁷⁷

Levinas insiste sur le point que l'Autre, qui pourtant existe devant moi, est présent dans son lieu et non dans le mien. Sur son visage transparaissent donc infinité, transcendantalité, extériorité, ces trois modes qui font obstacle à l'identification au Même. «Je», regardant l'autre, doit s'efforcer de ne pas intervenir sur son territoire infini. Accepter l'infini est accepter l'autre, qui demeure autre absolu même après toute une réflexion sur l'Autre. L'épouvantable ne vient donc pas uniquement de son corps détruit, mais de cette absolue insaisissabilité. Devant l'altérité du visage de Robert L., «Je» comprend que la distance ne sera jamais effacée.

La signification — c'est l'Infini, mais l'infini ne se présente pas à une pensée transcendante, ni même à l'activité sensée, mais en Autrui ; il me fait face et me met en question et m'*oblige* de par son essence d'infini.⁷⁸

L'Autre, chez Levinas, existe devant Moi face-à-face et demande à être accepté. Le Moi est responsable de ce visage de l'Autre, qui exprime cette demande. C'est pour le Moi une expérience consistant à rencontrer Autrui et à se projeter vers l'inconnu. Chez

⁷⁷ *Totalité et infini* (*Op. cit.*), p. 28.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 227.

Duras, la relation à l'Autre implique l'éloignement, qui permet de respecter son territoire, en quelque sorte interdit. Aussi la narratrice, dans *La Douleur*, doit-elle se tenir dans son propre domaine et s'interdire de franchir la limite, qui la sépare de Robert L.

Dans les textes durassiens, ainsi que chez Levinas, le personnage de l'autre est décrit comme celui qui met le Moi en question. L'attitude négative, chez Duras, ne résulte pas d'un jugement porté sur l'inconnu dévalorisé, mais se trouve lié au sentiment de responsabilité qui naît de la perception de l'inconnaissable.

1.4 L'extériorité d'autrui

Dans les œuvres durassiennes, l'intense présence de l'altérité se tient comme une ligne invisible mais infranchissable, qui provoque un regard comme tout à fait extérieur. L'auteur lui-même parle de son extériorité à propos de son principe d'écriture dans l'entretien avec Xavière Gauthier.

M. D. [...] De l'extérieur, on pourrait parler de restes, ce qui pour moi est le principal.
(*P*, 68)

L'écrivain mentionne son principe du regard de l'extérieur sur les restes, ruines ou cadavres. Elle ne parle ici que des restes, lesquels sont aussi des termes importants dans ses œuvres. Pour les décrire, l'auteur demeure très en dehors. C'est parce qu'ils représentent la présence de l'intouchable et de l'autre. Dans *L'Amour*, des images de « restes » sont insérées d'une scène à l'autre.

Au matin, des mouettes sont mortes sur la plage. Du côté de la digue, un chien. Le chien mort est face aux piliers d'un casino bombardé. Au-dessus, le ciel est très sombre, au-dessus du chien mort. C'est après l'orage, la mer est mauvaise.

L'endroit du mur reste vide, le vent bat.

La mer emporte le chien mort, les mouettes.

(*Amr*, 33)

Une image, brusquement introduite, de la scène qui suit un bombardement, s'inscrit sans lien direct avec l'intrigue unissant la Femme et le Voyageur. Une vue d'un casino bombardé évoque le temps écoulé à S. Thala. Comme nous l'avons constaté, le chien a été probablement tué par le bombardement, mais il est bien possible qu'il l'ait été également par le temps à S. Thala. Or, pour ces deux possibilités, le chien mort soudainement apparu est choquant par rapport aux autres scènes qui se déroulent calmement. L'image du chien mort est récurrente dans *L'Amour*.

— Au même endroit l'autre jour il y avait un chien mort. Elle se tourne vers lui. R. la mer l'a emporté pendant l'orage.

Elle cesse de montrer, se détourne de tout, entre dans le chien mort.

Elle y reste longtemps, autant de temps qu'il faut à la lumière pour s'éteindre, disparaître. Il dit :

— J'ai vu le chien mort.

— Je pensais que vous l'aviez vu aussi. (*Amr*, 104-105)

Au lieu de détailler la description du chien mort, l'auteur en insère plusieurs représentations. Loin d'éclairer le sort du chien (pourquoi et comment il est mort), les protagonistes semblent contents de lui parler. D'où vient cette objectivation chez Duras dont les livres, pourtant, comportent une forte présence d'inconnu ? Duras fait le commentaire suivant :

Le plus difficile à supporter c'est le visage détruit, la peau, les yeux arrachés. Les yeux vidés de la vue, sans plus de regard. Fixes. Tournés vers plus rien. (*É*, 80)

Le visage détruit, chez Duras, apparaît dans toute son atrocité. Épouvantable, insupportable, il ne regarde rien. Il ne nous regarde pas, ce visage décomposé, sans yeux,

à la différence de celui que traite Levinas, lequel nous fait face, nous obligeant à le scruter. Le visage durassien ne demande rien, ne parle de rien, mais il est là.⁷⁹

Le visage possède une présence inoubliable, bien qu'il soit déchiré, privé de son intégrité. Détruit, il annonce qu'il est porté par un mouvement de disparition progressif. Il n'apparaît que dans son évolution, car il est projeté sur le mode de la différenciation incessante. Il ne peut exister en un lieu fixe comme le visage qui exprime son altérité. Un changement graduel ne produit qu'une impression de chien mort, non une image figée, totale, laquelle résulterait d'une illusion laissée par la vue de ce cadavre. L'écrivain décrit seulement les étapes qui le transforment à tout moment. Afin de supporter l'épreuve que constitue la vue du chien mort, l'écrivain ne demeure qu'à l'endroit où est mort l'animal, où il a disparu et où l'on a cette expérience. C'est pourquoi la Femme reste là, même après le départ du Voyageur. La Femme, immobile, pourrit comme le chien mort ; une de ses mains, déjà, est ensevelie.⁸⁰ Elle remonte ainsi vers le moment du contact avec le chien mort, lequel devient, malgré tout, de plus en plus lointain. En pourrissant, elle ressemble graduellement au chien mort. Elle s'approche de lui, en devenant morte également ; mais elle ne réussit jamais à se superposer à lui, parce que le temps, évidemment, la sépare de lui. L'expérience de la mort, qui, d'une part, fait disparaître la distance ou la différence qui sépare le chien mort et la Femme, les différencie, d'autre part, dans le temps qui s'écoule. Le mouvement par lequel elle s'approche de l'autre, du chien

⁷⁹ Aussi le texte *La Douleur* se termine-t-il quand Robert L. n'est plus dans son altérité, à savoir quand il peut lui aussi échanger des regards avec la narratrice. « Lui s'est levé et il a avancé vers la mer. Je suis venue près du bord. Je l'ai regardé. Il a vu que je le regardais. Il clignait des yeux derrière ses lunettes et il me souriait, il remuait la tête par petits coups, comme on fait pour se moquer. Je savais qu'il savait, qu'il savait qu'à chaque heure de chaque jour, je le pensais : « Il n'est pas mort au camp de concentration ». (D, 81) ». La dernière scène montre bien que Robert L. comprend maintenant qu'il est placé sous le regard de la narratrice. Il est devenu quelqu'un qui n'est plus autre pour elle. Ils se comprennent mutuellement par les yeux. Si, jusqu'à cette dernière scène de *La Douleur*, il s'agissait de l'altérité à travers le corps de Robert L., la fin de ce texte n'indique plus la présence de l'autre. C'est justement pour cette raison que le texte s'achève.

⁸⁰ « Il n'est plus là. Elle est seule allongée sur le sable au soleil, pourrissante, chien mort de l'idée, sa main est restée enterrée près du sac blanc » (*Amr*, 125).

mort, se termine par un échec, causé par le temps qui ne revient jamais. Sur le rapport entre le temps et la relation du face-à-face, Levinas s'exprime comme suit dans *Le Temps et l'autre*.

La relation avec l'avenir, la présence de l'avenir dans le présent semble encore s'accomplir dans le face-à-face avec autrui. La situation de face-à-face serait l'accomplissement même du temps ; l'empiétement du présent sur l'avenir n'est pas le fait d'un sujet seul, mais la relation intersubjective. La condition du temps est dans le rapport entre humains ou dans l'histoire.⁸¹

Levinas explique que le temps peut s'écouler dans la situation de face-à-face, autrement dit, une expérience avec l'autre ne se fait que dans le temps. En s'excusant ainsi, « aujourd'hui, je voudrais du moins indiquer la référence du temps lui-même à cette situation de face-à-face avec autrui »⁸², il ne prolonge pas ici son explication de cette relation entre le temps et l'intersubjectivité, mais plutôt dans *Totalité et infini*.

Le rapport avec l'infini ne peut, certes pas, se dire en termes d'expérience *Ŕ* car l'infini déborde la pensée qui le pense. Dans ce débordement, se produit précisément son *infinition* même, de sorte qu'il faudra dire la relation avec l'infini en d'autres termes qu'en termes d'expérience objective. Mais si expérience signifie précisément relation avec l'absolument autre *Ŕ* c'est-à-dire avec ce qui toujours déborde la pensée *Ŕ* la relation avec l'infini accomplit l'expérience par excellence.⁸³

Il ne met pas nettement l'accent sur la relation avec le temps et l'infinité, à savoir une rencontre avec l'Autre, mais il est surtout évident que la notion de temps n'est pas indispensable pour une « expérience ». Si Levinas souligne que l'infini n'est pas quelque chose à expérimenter, c'est parce que l'infini déborde le moment où il est touché ou expérimenté par Moi. À l'instant où le Moi croit saisir et comprendre l'Autre, celui-ci est

⁸¹ *Op. cit.*, pp. 68-69.

⁸² *Ibid.*, p. 68.

⁸³ *Op. cit.*, p. 10.

déjà parti vers l'infini. L'expérience du contact avec l'Autre échoue ainsi à n'importe quel moment dans le temps qui s'écoule.

Il est patent que Levinas essaie de situer la présence de l'Autre dans la relation entre le sujet et le temps, rejoignant ainsi Heidegger. À la fois enchanté et égaré, sans doute, par la théorie de Heidegger, Levinas élabore sa propre conception de l'altérité. Sa prise de position personnelle n'est pas uniquement due à une raison politique, mais aussi à l'époque où vivaient ces deux grands philosophes ; l'un mène une brillante carrière avant les deux Guerres mondiales en succédant à son maître Husserl et en développant la théorie de la phénoménologie à partir d'une réflexion sur la subjectivité, tandis que l'autre survit pendant les années noires, lors de ces deux Guerres qui l'obligent à passer de la problématique de la subjectivité à celle de l'altérité. Ce fait, d'ailleurs, est souligné dans le *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles* :

L'histoire du XX^e siècle a montré la possibilité d'un déni absolu de reconnaissance, de la négation de l'appartenance à l'humanité.⁸⁴

Cette altérité violemment dévoilée au siècle dernier, en quels termes devons-nous la traiter de nos jours ? Elle est assez importante pour conditionner une nouvelle conception du monde. Duras ne se veut qu'écrivain, mais prévoit, somme toute, la nécessité d'une telle interrogation. La manifestation de cette clairvoyance, c'est pour elle l'écriture. Aussi construit-elle un monde littéraire où la subjectivité n'est plus le passage obligé menant à la compréhension de l'autre, — cet autre que Heidegger ignorait contrairement à Levinas ou à Husserl. Retournons donc à l'analyse comparative des théories fondées sur la subjectivité ou l'altérité.

⁸⁴ Sous la direction de FERRÉOL Gilles et JUCQUOIS Guy, *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 5.

Chez les « subjectivistes », c'est le moi qui sert de point de départ au mouvement vers le monde. Pour eux, l'autre n'est qu'un autre sujet, obéissant à la même logique, acquise moyennant une réflexion sur le Moi. Or, les Guerres mondiales font apparaître la présence de l'autre, qui ne partage pas le raisonnement du Moi, pense et sent autrement que Moi, menace et attaque même ce Moi en fonction d'idées qui paraissent étrangères au Moi, puis semble haïr ce Moi au-delà de l'imaginable. L'autre n'est plus « un même », diffère infiniment de Moi. Dans les années trente et quarante, Levinas perçoit une telle image de l'Autre en développant la théorie de l'altérité, ce qui ne l'amène pas pour autant à dénier la subjectivité. Il garde, malgré tout, la notion de la subjectivité dans sa théorie.

Enfin la vision eschatologique n'oppose pas à l'expérience de la totalité, la protestation d'une personne au nom de son égoïsme personnel ou même de son salut. Une telle proclamation de la morale à partir du subjectivisme pur du moi R se réfute par la guerre, par la totalité qu'elle révèle et par les nécessités objectives. Nous opposons à l'objectivisme de la guerre une subjectivité issue de la vision eschatologique. L'idée de l'infini affranchit la subjectivité du jugement et comme appelé — nous allons le montrer — à participer à ce jugement, sans elle impossible. C'est contre l'infini — plus objectif que l'objectivité — que se brise la dure loi de la guerre et non pas contre un subjectivisme impuissant et coupé de l'être [...].

Ce livre se présente donc comme une défense de la subjectivité, mais il ne la saisira pas au niveau de sa protestation purement égoïste contre la totalité, ni dans son angoisse devant la mort, mais comme fondée dans l'idée de l'infini.⁸⁵

Chez Levinas, il est aussi nécessaire d'avoir une existence de la subjectivité, qui prend la responsabilité du visage de l'Autre. L'absence de celui qui accepte l'Autre signifie une absence de l'infini, parce que celui-ci ne se réalise que dans le temps en relation avec le face-à-face. L'infini est le temps illimité où, en d'autres termes, l'Autre est saisi selon une logique de la subjectivité. Le temps ne s'écoule que dans l'expérience, vouée à léchec, de l'Autre, parce que l'instant passant où l'on croit le toucher ne se fige

⁸⁵ *Totalité et infini* (*Op. cit.*), pp. 10-11.

pas et qu'il est devenu aussitôt l'instant passé où cet Autre a été perdu pour toujours⁸⁶.

Or, la rencontre avec l'autre se fait toujours après coup. Elle est chaque fois retardée, jamais au moment exact de la mise en présence, réalisée dans le temps partagé entre l'Autre et le Moi, parce que notre image de l'Autre ne s'obtient que par la recomposition totale, ultérieure, de nos impressions. Aussi Duras affirme-t-elle, comme nous l'avons vu, qu'elle n'écrit que de l'extérieur, comme avec le regard extérieur sur les « restes » dans *L'Amour*, sur l'« extérieur » dans *Les Parleuses*, ou sur le corps morbide du personnage Robert L. dans *La Douleur*.

On pourrait juste toucher le contour de l'autre, toujours apparu après coup, mais jamais le saisir à l'instant de la rencontre. Ce que Duras écrit sur l'autre n'est pas une tentative de dessiner ou profiler un personnage autre, mais elle n'est qu'une impression reçue à son contact. Plus exactement, il ne s'agit que de l'altérité, mais pas de l'autre en personne. Robert L. dans *La Douleur*, par exemple, n'est plus un personnage apparu en tant que l'autre pour la narratrice et nous les lecteurs, mais la figure de l'altérité en elle-même. C'est parce que l'autre est un personnage toujours à perdre puisque l'on ne peut le saisir que par la suite, et l'écriture durassienne le montre ou plutôt dévoile le fait qu'elle tente de le profiler en le perdant à jamais. Car la figure autre ne peut exister que

⁸⁶ Derrida élabore l'idée du temps qui s'échappe dans le système de la différenciation. Il explique que le verbe « différer » a deux sens à l'origine dans son texte *Marges* (Paris, Éditions du Seuil, 1972). « On sait que le verbe « différer » (verbe latin *differre*) a deux sens qui semblent bien distincts ; ils font l'objet, par exemple dans le Littré, de deux articles séparés. En ce sens, le *differre* latin n'est pas la traduction simple du *diapherein* grec [...]. Car la distribution du sens dans le *diapherein* grec ne comporte pas l'un des deux motifs du *differre* latin, à savoir l'action de remettre à plus tard, de tenir compte, de tenir le compte du temps et des forces dans une opération qui implique un calcul économique, un détour, un délai, un retard, une réserve, une représentation, tous concepts que je résumerai ici d'un mot dont je ne me suis jamais servi mais qu'on pourrait inscrire dans cette chaîne : *la temporisation* » (*Ibid.*, p. 8). Afin d'avoir à la fois ce premier sens de *differre* et le deuxième sens plus commun d'être autre, il nous propose d'employer le mot *différance* plutôt que « différence ». C'est parce que la différence ne se déploie jamais sans le déroulement de ce que Derrida nomme *temporisation*. La *différance* de l'altérité, par exemple, se marque non seulement dans un état différé mais aussi dans la temporisation *différente*. Nulle altérité n'est démunie du temps qui envahit pour la différer par rapport à ce qui était, et devient différée par rapport à elle-même, sans rester dans son état originel. Ne se contentant pas d'être un simple autre, l'altérité obtient le pouvoir de changer intrinsèquement grâce au mouvement de la différenciation, parce qu'il se trouve lui aussi dans le déroulement temporel. Il se présente dans le temps *différant* et perpétuellement différé.

dans son altérité. L'autre suit un mouvement échappant perpétuellement à l'emprise de toute forme. Or, nous pouvons rétablir une figure autre à travers ses images, qui n'étaient saisies que dans le temps révolu. Duras, par contre, essaie de faire apparaître ce mouvement même, parce qu'il nous révèle au moins ce qu'est l'altérité. Celle-ci n'éclaire pas sa figure autre en personne, mais nous dit la nature de ce qui impose à autrui sa perpétuelle perte.

Deuxième chapitre : *La communauté durassienne*

2.1 *La communauté des autres*

Si nous pouvons voir la présence de l'autre chez Marguerite Duras, c'est parce que ses textes se tressent avec les figures différenciées, jamais identifiées ou unifiées en une seule image. Duras ainsi efface peu à peu les caractéristiques individuelles des personnages, notamment par la suppression du nom propre, afin d'illustrer plutôt l'altérité en tant qu'autrui dans sa généralité ou son universalité.

L'autre ne choisit pas le moment de me rencontrer, il me surprend comme par un accident inévitable, il m'oblige à vivre cette rencontre sans préparation ni information préalable utile à sa connaissance. Il faut commencer à partir de rien pour réagir à ce questionnement inattendu. Derrida met en valeur ce surgissement d'un autrui inquisiteur.

Seule l'irruption d'autrui permet d'accéder à l'altérité, à l'altérité absolue et irréductible de l'autre.⁸⁷

La difficulté de l'énigme de l'Autre tient à l'incommensurabilité de ce qu'il doit être et de mon expérience limitée. Ni la connaissance ni l'intelligence ne me rendent facile

⁸⁷ DERRIDA Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, p. 183.

d'engager le questionnement de l'autre, parce que seule la volonté nous dirige vers un domaine inconnu. Le problème de la différence de l'autre ne peut être résolu dans l'indifférence. Notre société va nous interdire de plus en plus d'être indifférents. Le non savoir n'est plus une attitude naïve, passive ou innocente, mais une position activement prise sur le plan individuel et collectif. Levinas explique la relation avec l'autre.

Le Dire est cette rectitude de moi à toi, cette droiture du face-à-face, droiture par excellence de la rencontre, dont la ligne droite des géomètres n'est, peut-être, qu'une métaphore optique [...]. Dans cette relation, la différence entre moi et l'autre demeure. Mais elle se maintient comme niant, dans la proximité qui est aussi distance, sa propre négation, comme non-in-différence.⁸⁸

L'indifférence peut être désormais permise, uniquement lors de l'absence de la différence, à savoir de l'in-différence. D'ailleurs, nous ne sommes plus indifférents vis-à-vis de la différence. Notre société est probablement caractérisée par une nouvelle attitude d'attention à la différence.

Nous sommes aujourd'hui théoriquement loin les uns des autres, mais les être humains, malgré les démonstrations scientifiques ou philosophiques de la différence, veulent comme toujours se rapprocher les uns des autres. De là la réflexion de Blanchot, dans *La Communauté inavouable*, sur la communauté ambivalente durassienne. Il donne une explication symbolique dans sa critique portant sur *La Maladie de la mort*.

(L)e « je » et « l'autre » ne vivent pas dans le même temps, ne sont jamais ensemble (en synchronie), ne sauraient donc être contemporains, mais séparés (même unis) par un « pas encore » qui va de pair avec un « déjà plus ».⁸⁹

⁸⁸ LEVINAS Emmanuel, *Altérité et transcendance*, Paris, Fata Morgana, 1995, p. 105.

⁸⁹ BLANCHOT Maurice, *La Communauté inavouable*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 71.

Les personnages durassiens forment une communauté très particulière. Blanchot explique que le rapport entre les figures durassiens « les préserve (...) d'une « entente fusionnelle ou communionnelle »(*Ibid.*, p. 82.) ». À la différence de la communauté que l'on imagine par le sens général du terme, la communauté, chez Duras, ne correspond pas à l'union sociale, et elle ne sert « (à) rien »(*Ibid.*, p. 24.) selon l'expression de Blanchot. Elle n'apporte aucune contribution au système dans lequel ils évoluent.

Dans les romans de Marguerite Duras, les protagonistes semblent ne partager aucun élément commun. Sauf le fait qu'ils occupent le même espace, ils ne possèdent pas de lien relationnel. Contrairement à un cercle communautaire, la communauté durassienne ne cherche pas d'élément solidaire. Blanchot analyse la communauté des amours dans *La Maladie de la mort*.

La communauté des amants. Ce titre romantique que j'ai donné à des pages où il n'y a ni relation partagée ni amants certains n'est-il pas paradoxal ? Assurément. Mais ce paradoxe confirme peut-être l'extravagance de ce qu'on cherche à désigner du nom de communauté.⁹⁰

Le monde à huis clos entre deux personnages féminin et masculin, décrit ici, est présenté comme le symbole de la communauté impossible. Ils ne se réunissent pas par leur communion et ne partagent aucun sentiment commun. Leur communauté se présente sous la forme de la distance non comblée entre eux. Ils perdent même parfois leur statut figuratif, apparaissent souvent comme une masse fusionnelle sans le mouvement. Or, les figures durassiennes ne se perdent pas en une masse fusionnelle en se mêlant les unes aux autres. Elles disparaissent en tant que personnages précis, mais gardent leurs signes distinctifs suivant le mouvement de différenciation. Elles conservent, de cette manière, leur diversité non fusionnelle, incarnée en voix qui prolifèrent et se rendent

⁹⁰ *Ibid.*, p. 78.

impersonnelles dans les textes. Blanchot éclaire le terme « communauté » au sens durassien à partir de l'existence de son extérieur.

La communauté n'est pas le lieu de la Souveraineté. Elle est ce qui expose en s'exposant. Elle inclut l'*extériorité* d'être qui l'exclut.⁹¹

Pour Blanchot, la communauté n'est plus une communion ou une fusion pour donner lieu à une unité. Si l'autrui « regardé » existe par sa propre force étant indépendant du sujet regardant, pourquoi l'énonciation entre les personnages surgit-elle malgré tout ?

Les personnages durassiens provoquent une inquiétude relationnelle entre les gens du fait qu'ils restent insaisissables, même entre eux (et non seulement aux yeux du lecteur), et par conséquent, qu'ils semblent vivre séparément en demeurant au même endroit. Comme le souligne Blanchot, les amants de *La Maladie* « ne sont jamais ensemble »(*Ibid.*, p. 71.), toujours séparés par une ligne infranchissable, malgré les journées passées ensemble. Les amants ne sont pourtant jamais envahis par un sentiment d'échec de la communication, et se contentent d'une existence où l'un et l'autre ne se connaîtront jamais vraiment.

L'inaccessibilité, qui s'interpose entre les figures romanesques et qui ne sera jamais comblée dans une relation fusionnelle, est donc considérée comme une condition originelle pour ce couple. D'ailleurs, la distance entre les amants empêche ce roman de devenir une simple histoire d'amour ratée en raison d'une incompréhension mutuelle. Cette incapacité se traduit également par un dialogue maigre. Taciturnes, sinon muets, les protagonistes durassiens semblent avoir du mal à communiquer, et parfois même être d'une indifférence totale l'un vis-à-vis de l'autre. Chez Duras, le manque de communication discursive devient de plus en plus remarquable et explicite au fur et à

⁹¹ *Ibid.*, p. 25.

mesure de sa carrière. L'auteur constate lui-même l'existence de « dialogues silencieux »(*MDM*, 46) dans son texte.

Je crois que mes dialogues sont silencieux, c'est-à-dire qu'ils se font dans le silence autour'eux. Ils tombent dans le silence. [...] C'est ce que j'appelle silence, c'est-à-dire des textes enchevêtrés, mélangés, qui ne vont dans aucune direction donnée [...].
(*MDM*, 46)

L'autrui qui, semble-t-il, reste toujours au-delà d'une parfaite compréhension. L'impossibilité d'approcher au cœur de l'un et de l'autre pour les figures romanesques indique, ainsi, une forte existence de la *différence*, plutôt que d'un malentendu. Dans *La Maladie de la mort*, cette *différence* entre les figuresse révèle tardivement après la disparition de La Jeune femme.

La différence entre elle et vous se confirme par son absence soudaine. (*MM*, 54)

Loin d'être un obstacle à la communication entre les personnages, la *différence* fonctionne positivement comme un révélateur de l'existence d'autrui en tant que tel. S'interposant entre le « je » et « l'autre », la *différence*, dans l'œuvre durassienne, ne se décrit pas comme un obstacle à franchir pour la compréhension mutuelle, mais apparaît comme évocatrice du désir permanent de saisir l'altérité. Blanchot parle ainsi de l'absence de l'union illusoire avec l'autre, en comparant les amants de *La Maladie de la mort* à *Tristan et Iseult*.

Et rappelons-nous encore que même la réciprocité du rapport d'amour, tel que le représente l'histoire de Tristan et d'Iseult, paradigme de l'amour partagé, exclut aussi bien la simple mutualité que l'unité où l'Autre se fondrait dans le Même.⁹²

⁹² *Ibid.*, p. 72.

La présence de l'« Autre » est d'autant plus marquée qu'il apparaît impossible, à tout moment, de la saisir pour aboutir à une parfaite compréhension. Après la fuite de La Jeune femme, le « Vous » fait un deuil personnel, parce qu'il sait que la *différence* ne se résout jamais, et que ce n'est pas cette *différence* qu'il a tenté de franchir.

Quand vous avez pleuré, c'était sur vous seul et non sur l'admirable impossibilité de la rejoindre à travers la différence qui vous sépare.⁹³

Rien n'empêche « Vous » de concevoir son insuccès relationnel avec La Jeune femme. Ce n'est pas l'échec qui les sépare, mais la conséquence de leur *différence* même qui engendre la séparation. L'hétérogénéité d'autrui qui s'inscrit dès le début du texte demeure jusqu'à la fin.

Une grande préoccupation vis-à-vis d'autrui occupe une place primordiale du texte. Les personnages sont loin d'arriver à se comprendre, ou à s'entendre, en dépit de leurs diverses tentatives. C'est parce que, justement, le statut d'autrui n'est pas un objet saisissable, mais bien parce qu'il se présente comme l'existence de la *différence absolue* en quelque sorte. Devant cette différence, le personnage durassien se maintient à l'écart au lieu de s'approcher malgré la fascination qu'il éprouve.

2.2 La communauté non-commune

L'idée de capter et de comprendre cette *différence* est complètement ignorée et n'a même jamais existé chez Vous par exemple. L'autre n'est que l'incarnation d'une existence différente. Il nous faut donc analyser le statut d'autrui en tant que différence radicale, en nous appuyant sur les réflexions philosophiques sur l'Autre. En se présentant

⁹³ *Ibid.*, p. 56.

comme une *différence* intacte et inapprochable, de quelle manière l'altérité s'incarne-t-elle en des personnages, qui communiquent tout de même et partagent une même réalité textuelle avec les autres ? Si la différence symbolisée en l'altérité de la figure reste énigmatique et peu explicable en fin de compte, comment peut s'expliquer, cependant, cette rencontre avec la différence totale entre plus de deux figures textuelles ? Restant totalement inconnus les uns aux autres, comment est-il possible qu'ils établissent une coexistence en partageant la même temporalité diégétique ?

La *différence* fonctionne en tant que lieu d'une rencontre presque impossible entre les protagonistes. S'ils se croisent dans cette communauté en partageant un espace, ce n'est pas pour y produire un élément en commun. La communauté durassienne est exempte de toutes sortes d'intérêt commun entre ses participants. Blanchot remarque cet aspect non communautaire dans la communauté durassienne.

À la différence d'une cellule sociale, elle [la communauté durassienne] s'interdit de faire œuvre et n'a pour fin aucune valeur de production. À quoi sert-elle ? À rien...⁹⁴

Au rebours d'un cercle communautaire, la communauté durassienne ne cherche pas d'élément solidaire. Elle ne partage pas d'œuvre collective, qui, d'une façon générale, joue le rôle d'objectif ultime. Ses participants peuvent construire une « histoire » à partager comme une œuvre collective au niveau textuel. Cette « histoire à partager », dirons-nous, remplit la même fonction que l'œuvre commune qu'on retrouve généralement au sein d'une communauté.

Or, la communauté durassienne n'offre aucune histoire qui serait commune à ses membres. Dans un roman quelconque, un événement partagé ou une histoire collective fonctionnent en tant que dispositif partageable parmi les protagonistes, contrairement à ce

⁹⁴ *Ibid.*, p. 24.

qui se passe dans l'œuvre durassienne. Les événements diégétiques, chez Duras, indiquent justement les temps textuels, qui ne commencent qu'après un laps de temps. L'histoire arrive toujours avec un certain retard, comme nous l'avons constaté.

L'absence d'histoire partageable pénètre tous les textes de Marguerite Duras. Comme la communauté est loin de sa signification générale, le rapport entre ses membres ne leur confère aucune relation de type traditionnel. Si les liens entre les personnages ne se précisent pas, c'est en raison de l'ambiguïté relationnelle. Pourtant ce n'est pas faute d'histoire à vivre ensemble. Dans le texte qui suit, Duras réfute par avance certaines critiques portant sur *La Maladie de la mort* :

Ici, les lecteurs vont dire : « Qu'est-ce qu'il lui prend ? Rien ne s'est passé, puisque rien n'arrive. » Alors que ce qui est arrivé est ce qui s'est passé. Et quand plus rien n'arrive, l'histoire est vraiment hors de portée de l'écriture et de la lecture.

(PCM, 20⁹⁵)

Le commencement de l'histoire précède tous les épisodes, à savoir, comme nous l'avons vu, « la marche au bord de la mer, le cri, le geste, le mouvement de la mer, le mouvement de la lumière » (Amr, 13). Il implique que l'histoire se déclenche d'une façon ou d'une autre, car de la lacune entre « elle commence » (Idem.) et « elle a commencé » (Idem.) sort une activité créatrice littéraire. Quand l'intrigue se dessine, l'écrit s'élabore avec des mots et des phrases tracés sur la table rase du papier, tandis que le mouvement actuel de l'écriture n'apparaît pas dans l'histoire visible. L'écriture débute, mais bien avant qu'elle ne soit visualisée. Dès lors, elle n'est que son écrit achevé, car elle est de l'ordre du mouvement, qui la rend insaisissable. Si elle se révèle, c'est toujours à travers la réminiscence dont elle est l'objet. Nous ne voyons que l'histoire, déjà implantée « sur

⁹⁵ PCN désigne et désignera l'œuvre intitulée *La Pute de la côte normande* (Paris, Éditions de Minuit, 1986).

la mer »(*Idem.*) et « sur le sable »(*Idem.*), mais jamais au moment où elle s'implante. Le commencement de l'histoire, ainsi, n'est observé que dans ses traces. Ce petit écart chronologique procure un lieu de naissance à l'écriture, qui ne se visualise que dans l'écrit, la narration écrite. L'histoire sur le point de se créer, qui n'est pas encore formée sur le papier, s'échappe du moment de la création. Elle surgit selon son propre mécanisme, en se dégageant de la collectivité communautaire au sens traditionnel. L'« histoire » ne s'impose pas comme une spécificité de la communauté chez Duras. Le « rien »⁹⁶, comme dit Blanchot, caractérise justement la communauté durassienne puisqu'elle n'a pas pour objectif d'œuvrer en commun, alors que les romans traditionnels ont tendance à le faire en général à travers un ensemble de personnages. Dans ses textes, l'histoire n'apporte pas un aspect social, collectif ou solidaire. En prenant forme, elle se produit malgré l'absence d'histoire communément vécue par les personnages. Dans *L'Entretien infini*, Blanchot observe à propos du caractère non-collectif de l'histoire comme suit.

[...] l'histoire se tient toute seule, préformée dans la pensée d'un demiurge et existant par elle-même, il n'y a plus qu'à la raconter.⁹⁷

S'éloignant de l'intérêt communautaire des personnages, l'« histoire » prend forme, dans les textes durassiens, comme un élément autonome et indispensable. Le récit, qui n'engage plus de participants dans la communauté, se développe selon son propre mouvement, se produit indépendamment de la communauté, mais n'émerge pas afin d'être vécue par des membres. Sans entraîner les protagonistes dans la participation à une œuvre collective, l'« histoire » libérée du système communautaire apparaît plutôt en tant que « paysage », comme l'indique Marie-Claire Ropars.

⁹⁶ *La Communauté inavouable* (*Op. cit.*), p. 24.

⁹⁷ BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 558.

Les personnages ne sont plus situés dans un milieu, mais dans un paysage [...].

Le paysage n'est plus alors le cadre d'une action, mais le lieu où le personnage se cherche et se perd à la fois [...].⁹⁸

En commentant le film *Hiroshima mon amour*, Marie-Claire Ropars souligne que le « paysage » s'érige autour des gens indépendamment de l'histoire. Sans compléter visuellement l'histoire principale, le « paysage » fait office de toile de fond, qui existe hors de la communauté. Si les personnages durassiens ne mettent pas en commun une histoire unique, qui doit être normalement un des éléments partageables, l'histoire n'a rien à voir avec la valeur communautaire dans chez Duras. Il est certain qu'elle engloutit plus ou moins les personnages, mais elle existe à côté d'eux jusqu'à la fin, comme l'indique le fait qu'elle soit née avant même la « marche » du personnage nommé l'Homme dans *L'Amour*, que nous avons évoquée ci-dessus.

Dans ce roman, c'est en partageant le même lieu que les trois pôles indépendants les uns des autres nous donnent néanmoins l'impression de former un trio, alors qu'ils ne disposent d'aucune valeur partageable. Si la communauté durassienne semble émerger entre les protagonistes, ce n'est pas pour qu'ils se croisent, se rencontrent et possèdent un destin commun, mais pour qu'ils se trouvent côte à côte, d'une façon accidentelle, dans un certain environnement, seul susceptible de les unir en apparence. Pour eux, nul besoin d'un intérêt commun qui emprunterait l'aspect d'une intrigue. C'est pourquoi ce qui se développe à S Thala, diégèse de l'amour perdu de Lol V. Stein, n'apparaît que sous la forme mémorielle des événements vécus en ce lieu.

En fait, le souvenir, chez Duras, n'est pas le problème du temps, ni celui de la mémoire. Si l'amour perdu à S. Thala émerge, c'est dans le paysage autonome, sans lien

⁹⁸ ROPARS Marie-Claire, *L'Écran de la mémoire*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 17.

avec la mémoire des personnages, et non au moyen d'un « flash-back » qui surviendrait dans l'esprit de l'un d'eux. L'épisode de S. Thala n'est pas une histoire insérée en tant que souvenir de Lol, parce que celui-ci s'est accompli plus ou moins avant même la mise en présence des protagonistes, comme dans *La Maladie de la mort* :

Jamais vous ne sauriez, rien ni vous ni personne, de ce qu'elle pense de vous, de cette histoire-ci. (*MM*, 20)

Les personnages en quelque sorte juxtaposés ne peuvent connaître l'histoire qui se déroule presque sans eux. Celle-ci se construit en les influençant plus ou moins, mais ne fonctionne pas en tant que cible à atteindre dans cette communauté de type durassien.

2.3 *La communauté différenciée*

D'une façon générale, un texte durassien témoigne du refus de « raconter » et d'une volonté d'évoquer un monde vaporeux, évanescent, ce qui invite le lecteur à s'accommoder d'une relativisation permanente. Autrement dit, il n'est pas exagéré de penser que Duras, littérairement, pratique de bout en bout un art du fondu enchaîné. Elle ne procède pas par une juxtaposition d'événements définissables ou numérotables, mais par des superpositions momentanées produisant un flux, une durée illimitée qui pourrait d'ailleurs être assez bergsonnienne. Un tel rapprochement n'a rien d'étonnant, si l'on sait que Deleuze lui-même, admirateur de Duras, s'intéresse à la conception du temps chez Bergson. Ce dernier se prononce ainsi sur la répétition :

La répétition n'a donc nullement pour effet de convertir le premier dans le second ; son rôle est simplement d'utiliser de plus en plus les mouvements par lesquels le premier se continue, pour les organiser entre eux, et, en montant un mécanisme, créer une habitude du corps. Cette habitude n'est d'ailleurs souvenir que parce que je me souviens de l'avoir acquise ; et je ne me souviens de l'avoir acquise que parce que je

fais appel à la mémoire spontanée, celle qui date les événements et ne les enregistre qu'une fois. Des deux mémoires que nous venons de distinguer, la première paraît donc bien être la mémoire par excellence. La seconde [...] est l'*habitude éclairée par la mémoire* plutôt que la mémoire même.⁹⁹

Bergson souligne la nécessité de distinguer les façons dont une répétition se connecte à la mémoire. La logique de la répétition implique l'enchaînement du passé et du futur, mais, si la répétition se libère de toute volonté de classement chronologique, elle effectue la première mise en pratique de l'effort mémoriel, la « mémoire par excellence ». Ce que conteste Duras n'est pas une analyse énumérative des événements dus aux causes motrices. Nous devons aller plus loin en décrivant le mécanisme de l'expérience acquise de la lecture répétitive et en expliquant l'impression d'une conservation du récit initial. Quand réapparaît le récit premier sous une forme différente malgré les ressemblances, nous percevons non seulement la différenciation diégétique mais aussi celle qui s'opère dans la réaction de notre sensibilité. Le texte durassien suscite en nous une remémoration de l'histoire initiale, de telle sorte que notre émotion se renouvelle et modifie lors de la reprise du récit. Le prolongement de l'intrigue est donc fortement relié à l'être sensible du récepteur-lecteur. La différenciation durassienne n'est pas un accident strictement littéraire, puisqu'elle déclenche, pour exister et se reproduire par la suite, notre participation affective, laquelle nous transforme d'une phase narrative à l'autre. La différenciation est d'autant plus violente que nous sommes déchirés par la durée ainsi que par l'étendue. Cette crise de la différenciation durassienne qui met en jeu l'indissociabilité radicale et l'interaction sans fin du texte et de notre mental, trouve au fond une correspondance chez Bergson, quand il confronte et relie l'absolu et l'infini :

C'est pour la même raison, sans doute, qu'on a souvent identifié ensemble l'*absolu*

⁹⁹ BERGSON Henri, *Matière et mémoire*, Presses universitaires de France, 1939, pp. 88-89.

et l'*infini* [...] . Quand vous levez le bras, vous accomplissez un mouvement dont vous avez intérieurement la perception simple ; mais extérieurement, pour moi qui le regarde, votre bras passe par un point, puis par un autre point, et entre ces deux points il y aura d'autres points encore, de sorte que, si je commence à compter, l'opération se poursuivra sans fin. Vu du dedans, un absolu est donc chose simple ; mais envisagé du dehors, c'est-à-dire relativement à autre chose, il devient, par rapport à ces signes qui l'expriment, la pièce d'or dont on n'aura jamais fini de rendre la monnaie. Or, ce qui se prête en même temps à une appréhension indivisible et à une énumération inépuisable est, par définition même, un infini.¹⁰⁰

Bergson distingue ici l'absolu et l'infini selon les points de vue interne et externe, spéculatif et rétrospectif, en fonction d'un espace et d'une durée que récuse Duras, artiste et non philosophe, en faisant preuve d'une modernité imposée par l'expérience du vingt et unième siècle désastreux. L'œuvre durassienne recherche, à travers le démantèlement et le bouleversement de l'espace-temps, l'unité absolu-infini où la diégèse ne peut jamais aboutir, ni même progresser.

L'intrigue de *L'Amour*, qui a déjà commencé et « s'implante » sur le sable et la mer, se forme d'une façon visible avec la rencontre entre la Femme et le Voyageur. Le récit, néanmoins, était déjà prêt à se réaliser dans S. Thala. Le Marcheur est décrit comme un élément décoratif de la scène S. Thala, parce qu'il n'apporte rien que sa présence adventice. Il contribue à la construction des planches au sens théâtral, par sa figure même. Il y joue ainsi un rôle préparatoire, avant même le commencement de la diégèse. En d'autres termes, sa présence est plus importante que ce qu'il joue ou fait au cours du texte. À la fin du roman, la Femme parle de lui avec le Voyageur.

Le mouvement de la marche change : au lieu de revenir sur ses pas voici qu'il continue. Elle l'a vu. Elle le regarde s'éloigner. Le voyageur dit :

—Il garde, il nous garde.

—Non — elle ajoute — rien.

Il a obliqué vers le haut de la ville.

¹⁰⁰ BERGSON Henri, *La Pensée et le mouvant*, Presses universitaires de France, 1938, p. 180.

Il disparaît derrière le bâtiment. Le voyageur demande dans la distraction :

—Quoi ?— il se reprend — Que fait-il ?

Elle se tourne vers lui :

—Je vous l'ai dit ?

—Il garde la mer ? Il nous garde, il nous ramène ?

—Non.

La chaleur diminue, le soleil.

[...] Le voyageur demande encore :

—Il garde le mouvement des marées, les mouvements de la lumière.

—Non.

—Le mouvement des eaux.

Le vent. Le sable.

—Non.

—Le sommeil ?

Non — elle hésite — rien.

(*Amr*, 135-136)

Le Marcheur ne « garde » rien et ne joue rien à part sa marche régulière. Le fait qu'il ne garde rien étonne le Voyageur, mais la Femme rejette brièvement ses questions. Le Marcheur, qui continue à lente allure tout au long du texte, apparaît ainsi comme un constituant de S. Thala, scène de *L'Amour*. Si sa présence fait peur au Voyageur, c'est parce que sa rencontre avec la Femme, ou leur histoire même, a commencé et s'est enracinée dans la présence du Marcheur. Le texte commence par la présentation des personnages principaux : le Voyageur et une Femme, en relation avec ce Marcheur.

Un homme.

Il est debout, il regarde : la plage, la mer.

[...]

Entre l'homme qui regarde la plage et la mer, tout au bord de la mer, loin, quelqu'un marche. Un autre homme. Il est habillé de vêtements sombres. A cette distance son visage est indistinct. Il marche, il va, il vient, il va, il revient, son parcours est assez long, toujours égal.

[...]

À gauche, une femme aux yeux fermés. Assise.

L'homme qui marche ne regarde pas, rien, rien d'autre que le sable devant lui. Sa marche est incessante, régulière, lointaine.

Le triangle se ferme avec la femme aux yeux fermés. Elle est assise contre un mur qui délimite la plage vers sa fin, la ville.

(*Amr*, 7-8)

Comme si la description des relations entre les trois personnages était prioritaire par rapport à celle des caractéristiques personnelles, ils restent dans «le triangle», lequel change de forme sans interruption, suivant leur marche ou leur mouvement. Occupant l'un des trois pôles du triangle, le Marcheur apparaît même dans le déroulement textuel sans être présenté par l'auteur, sans la moindre indication relative au lieu de son origine ou de sa destination, ni à la raison de sa présence. Pourtant, son absence aurait signifié l'impossibilité d'une rencontre entre les deux figures principales, parce qu'elles ne peuvent se croiser que dans le schéma triangulaire.

Du fait de l'homme qui marche, constamment, avec une lenteur égale, le triangle se déforme, se reforme, sans se briser jamais.

Cet homme a le pas régulier d'un prisonnier. (*Amr*, 8)

Cette déformation ou re-formation n'entraîne pas la disparition du triangle. Celui-ci, comme nous l'avons constaté dans la première partie, soit déformé soit reformé, établit symboliquement la relation qui se manifesterait au cours de la narration. Nous devons ici examiner cette interdépendance des personnages durassiens. La Femme et le Voyageur se rencontrent dans la triple relation, dont le Marcheur, cependant, est complètement exclu dans la plupart des scènes. Pourtant, sa présence a la fonction d'un pivot permettant aux deux personnages de ne communiquer que par l'intermédiaire d'un tiers. C'est ainsi que la Femme et le Voyageur ne s'unissent jamais dans un simple duo, sans pour autant se séparer. La relation amoureuse chez Duras est ainsi relativisée, d'une façon générale, dans une tonalité moyenne. Elle se distend pour ne jamais se rompre, au point qu'elle est sans commencement ni fin : nulle linéarité rigide, mais une sorte de spirale exempte de tout statisme. Nous retrouvons ici une notion typiquement durassienne (entrevue dans notre

première partie et dans la deuxième). Or, cette spirale durassienne est favorisée non seulement par une différenciation non-univoque démultipliante, mais aussi par une logique du simulacre. Selon Deleuze :

Le simulacre est ce système où le différent se rapporte au différent par la différence elle-même. De tels systèmes sont intensifs ; ils reposent en profondeur sur la nature des quantités intensives, qui entrent précisément en communication par leurs différences. Qu'il y ait des conditions de cette communication (petite différence, proximité, etc) ne doit pas nous faire croire à une condition de ressemblance préalable, mais seulement aux propriétés particulières des quantités intensives, en tant qu'elles se divisent, mais ne se divisent pas sans changer de nature suivant l'ordre qui leur est propre. Quant à la ressemblance, elle nous a paru résulter du fonctionnement du système, comme un «effet» qu'on prend à tort pour une cause ou une condition. Bref, le système du simulacre doit être décrit à l'aide de notions qui, dès le départ, semblent très différentes des catégories de la représentation [...].¹⁰¹

Différencié sans interruption, le triangle durassien ne se présente jamais en son état original, car il ne possède aucun mode premier auquel retourner. Une vraie forme ou une origine authentique n'apparaît jamais chez Duras. L'authentique perd sa valeur en tant que premier venu, du fait que l'ordre temporel est bouleversé et ébranlé. Dans *Moderato cantabile* et *Une Aussi longue absence* la seconde phase n'est ni une suite ni une répétition, mais sert à nous révéler la première, non par un simple retour en arrière, mais en la faisant apparaître, d'une façon imprévisible, quasi aléatoire, dans son ambiguïté fictive (à l'intérieur d'un cadre lui-même fictif), ce qui lui enlève l'authenticité et l'empêche de se mettre, par mimétisme, sur le même plan que la seconde. Deleuze invalide la hiérarchie qui rend l'original supérieur au simulacre.

Et comment empêcher que le fondement, en ses autres sens, ne soit contesté par les puissances de la divergence et du décentrement, du simulacre lui-même, qui renversent les fausses distributions, les fausses répartitions, comme le faux cercle et la fausse loterie ? Le monde du fondement est miné par ce qu'il tente d'exclure, par le simulacre qui l'aspire et l'émiette. Et lorsque le fondement en son premier sens se réclame de

¹⁰¹ DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 1941, p. 355.

l'Idée, c'est à condition de prêter à celle-ci une identité, qu'elle n'a pas par elle-même, qui lui vient seulement des exigences de ce qu'elle prétend prouver. L'idée n'implique pas plus une identité, que son processus d'actualisation ne s'explique par la ressemblance. Sous le « même » de l'Idée, toute une multiplicité gronde. Et sans doute, décrire l'Idée comme une multiplicité substantive, irréductible au même ou à l'Un, nous a montré comment la raison suffisante était capable de s'engendrer elle-même, indépendamment des exigences de la représentation, dans le parcours du multiple en tant que tel, en déterminant les éléments, les rapports et les singularités correspondant à l'Idée, sous la triple figure d'un principe de déterminabilité, de détermination réciproque et de détermination complète.¹⁰²

Le simulacre, imitation d'un original, se trouve ainsi réhabilité. L'origine rassemble toute la multiplicité selon idée du même, transcendant les différences, qui s'insinuent entre les simulacres. Ceux-ci n'ont plus besoin d'un état premier, car, pour Deleuze comme pour Duras, l'idée du temps linéaire est remise en question. Dans le mélange oubli-réminiscence, la datation ou la numération n'ont plus de sens. Le simulacre peut précéder parfois l'original, et l'original s'effacer avec le temps. La seule certitude, c'est qu'il n'y a que la répétition des simulacres, ou le mouvement de la répétition, caractérisé par une suite de différences.

2.4 La communauté différenciatrice

Dans *L'Amour*, ce n'est pas parce qu'il est privé de sa forme originale que le triangle devrait disparaître. Au contraire, il se stabilise très solidement malgré les variations d'angles et de dimensions qui le déforment. Cette déformation peut paraître secondaire, mais le triangle lui-même conserve une puissante réalité dans la place centrale qu'il ne cesse d'occuper. Chaque phase de la relation triangulaire marque une accommodation consistant à l'intégrer dans un vaste réseau d'interactions.

La réapparition du même récit n'est donc pas une simple copie, fausse ou différente,

¹⁰² *Ibid.*, pp. 351-352.

de l'original, mais il existe indépendamment de l'origine, en toute autonomie. Si le texte n'offre aucun déroulement conventionnel, il appartient au lecteur de se prêter psychologiquement à une sorte d'évolution différenciatrice, dont les étapes plus ou moins répétitives, loin de consolider l'intrigue, la dépouillent graduellement de l'authenticité originelle. Ce phénomène n'est pas sans rapport avec celui que constatait dès avant 1936 Walter Benjamin :

Les conditions nouvelles dans lesquelles le produit de la reproduction technique peut être placé ne remettent peut-être pas en cause l'existence même de l'œuvre d'art, elles déprécient en tout cas son *hic et nunc* [...] . Tous ces caractères se résument dans la notion d'aura, et on pourrait dire : à l'époque de la reproductibilité technique, ce qui dépérit dans l'œuvre d'art, c'est son aura.¹⁰³

La perte de l'authenticité, *aura* selon Benjamin, ne diminue pas seulement la valeur de la qualité originale, mais, probablement, nous amène à mieux discerner la copie ou l'imitation. La distinction entre le vrai et le faux était plus importante autrefois, mais nous sommes aujourd'hui à ce point entourés d'imitations et d'imitations en chaîne, qu'il devient absurde de nous plaindre de ce monde, pour ainsi dire, secondaire. Duras, femme de lettres aventureuse ou aventurière, ne s'attarde pas à déplorer une telle situation et, visionnaire, préfère considérer le monde à venir. Nous serons bientôt dans la société post-consommatrice. Nous devons nous préoccuper des véritables effets de la différenciation produite par la répétition ou la reproduction dans notre comportement de récepteurs sensoriels ou, dans l'ordre spatio-temporel universel résultant de la succession des codes génétiques et des mémoires ancestrales. Certes, Duras n'est pas scientifique, ni sociologue, ni philosophe, mais elle s'exprime en tant qu'artiste consciencieuse et fidèle à son principe esthétique ; elle traduit la vision qui sera bénéfique pour les générations

¹⁰³ BENJAMIN Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, 1936, traduit par DE GANDILLAC Maurice, Paris, Gallimard, 2000, pp. 14-15.

suivantes. Pour elle, la différenciation n'est donc pas un pur procédé technique d'écriture, mais le moyen de rendre compte d'une conception résolument réaliste de la vie, qui, malgré les apparences, ne dénote aucune complaisance pour l'abstraction idéalisante, et fournit ainsi, en négligeant ou rejetant les méthodes stylistiques rendues obsolètes par la déconnection du réel, une réponse aux attentes d'un public à venir, l'indication d'une voie nouvelle, ouvrant sur un art de sentir, de penser et de vivre.

Si Duras se refuse à construire des récits ou des scénarios avec un parti pris de beauté et d'originalité, c'est parce qu'elle préfère accéder, même par des chemins ardu et malaisés, à une banalité qui puisse garantir l'adhésion du plus grand nombre, y compris dans le futur. C'est pourquoi sa vision cultive un incessant va-et-vient, un délitement temporel, un patient tarissement de l'énonciation narrative où se découvre le creux de l'histoire absolue, avec sa nudité, sa cruauté et une sorte d'absurde générosité s'exerçant au détriment de l'image de l'œuvre, mais enrichissante et féconde en ce qu'elle sollicite la liberté d'interprétation du lecteur. La répétition obsessionnelle du motif, typiquement durassienne, donc, suscite le renouvellement de notre réception, lequel dynamise la représentation du réel en lui communiquant un pouvoir de différenciation ou d'évolution infinie. Que la mémoire soit suffisante ou non, l'expérience antérieure n'est jamais inutile, parce que son simulacre peut toujours en différer. Au-delà de la hiérarchisation des valeurs originales, la première phase narrative est suivie d'une autre indéfiniment, tout ce mouvement servant à la régénération d'un récit qui serait englué dans la stricte linéarité logique. La démultiplication durassienne représente ainsi un traitement de la durée qui s'apparente d'abord à une manipulation qui serait destinée à consacrer l'originalité de l'écrivain, mais qui, finalement, sert à nous sensibiliser de telle sorte que nous n'ayons plus à respecter passivement le déroulement de l'œuvre : c'est de la façon la plus concrète que nous acceptons notre changement intérieur dû à l'expérience qui nous est proposée par

Duras à travers un jeu de différenciation tel que nous ne pouvons bientôt plus faire semblant de ne pas avoir nous-même changé. La différence ne se situe pas dans l'ordre d'une tactique appuyée sur la distinction du vrai (le réel représenté) et du faux (la stylistique ou la stylisation artificielle, arbitraire). Ici nous pouvons faire intervenir l'analyse que Deleuze oppose au système de Platon :

Les quatre figures de la dialectique platonicienne sont donc : la sélection de la différence, l'instauration d'un cercle mythique, l'établissement d'une fondation, la position d'un complexe question-problème. Mais à travers ces figures, la différence est encore rapportée au Même ou à l'Un. Et sans doute le *même* ne doit pas être confondu avec l'identité du concept en général ; il caractérise plutôt l'Idée comme étant la chose « même ». Mais dans la mesure où il joue le rôle d'un véritable fondement, on voit mal quel est son effet sinon de faire exister l'identique dans le fondé, de se servir de la différence pour faire exister l'identique.¹⁰⁴

La distinction du vrai et du faux est récusée par Deleuze et Duras, du fait que la catégorisation n'a pas lieu d'être, qui ne tient pas compte des différences entre les éléments d'une même catégorie. En réalité, une prétendue catégorie n'a aucune homogénéité. Aussi n'y a-t-il plus de différence absolue entre les catégories. Cette constatation vaut pour la répétition durassienne : les différentes phases du récit ne sont pas radicalement séparées. Par conséquent, la phase initiale n'est pas nécessairement primordiale, ni douée d'un statut exemplaire ou référentiel. Certes, le jeu du simulacre n'est guère facile à vivre, pour nous qui sommes sujets à l'inquiétude névrotique causée par la perte d'une vision unique, autrement dit, par l'annulation des repères illusoires qui opposaient le vrai et le faux. Si le relativisme instable des rapports entre les personnages durassiens paraît d'abord précaire, donc angoissant, ceux-ci appartiennent bien à notre société, caractérisée justement par l'absence ou l'impossibilité d'un destin partagé, d'où

¹⁰⁴ *Différence et répétition* (*Op. cit.*), p. 91.

résulte un manque de confiance en une vérité qui n'a plus rien d'une valeur unique et sûre. Nous sommes contraints de communiquer dans un monde privé d'un langage véritablement commun. Deleuze continue :

Le simulacre est le vrai caractère ou la forme de ce qui est — « l'étant » — quand l'éternel retour est la puissance de l'Être (l'informel). Quand l'identité des choses est dissoute, l'être s'échappe, atteint à l'univocité, et se met à tourner autour du différent. Ce qui est ou revient n'a nulle identité préalable et constituée : la chose est réduite à la différence qui l'écartèle, et à toutes les différences impliquées dans celle-ci, par lesquelles elle passe. C'est en ce sens que le simulacre est le symbole même, c'est-à-dire le signe en tant qu'il intériorise les conditions de sa propre répétition. Le simulacre a saisi une *disparité* constituante dans la chose qu'il destitue du rang de modèle.¹⁰⁵

Le simulacre ne renvoie plus à l'effet évaluatif entre l'identique et sa différence, mais représente le constituant intériorisé de la différenciation elle-même. Cette «disparité» motrice dérange, à cause de sa nature même, l'harmonie homogène universelle. Quand le mouvement de la différenciation s'accélère, l'univers explose au bout de son expansion, comme nous l'avons vu dans *Les Yeux bleus cheveux noirs* à travers l'exemple de l'accroc-ouverture sur le visage. Il est donc inévitable que Deleuze introduise l'idée de la béance dans la théorie de la différenciation.

Le problème ou la question ne sont pas des déterminations subjectives, privatives, marquant un moment d'insuffisance dans la connaissance. La structure problématique fait partie de la connaissance, et permet d'en saisir la positivité, la spécificité dans l'acte d'*apprendre*. Plus profondément encore, c'est l'Être (Platon disait l'Idée) qui «correspond» à l'essence du problème ou de la question comme telle. Il y a comme une «ouverture», une «béance», un «pli» ontologique qui rapporte l'être et la question l'un à l'autre.¹⁰⁶

L'ouverture produit le monde où l'interne est aussi l'externe ainsi que le recto, verso.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 92.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 89.

La distinction n'a plus de sens, car nous nous séparons par de nombreuses différences. Le contenu d'un récit durassien ne peut donc être ni commun ni partageable, mais diffère sans cesse par rapport à lui-même.

Troisième chapitre : *L'écriture de la différenciation*

3.1 *Les histoires différentes*

Dans le texte *Hiroshima mon amour*, nous pouvons remarquer la coexistence de deux récits différents, dans un espace communautaire établi entre un Japonais et une Française, comme nous l'avons vu dans la première partie. Les anecdotes vécues durant la guerre à Hiroshima et Nevers restent indépendantes les unes des autres, comme événements individuels malgré les expériences similaires des deux figures. Ces histoires n'ont pas le même contenu malgré leur analogie apparente et historique, car elles échappent à toute catégorisation au nom d'une tragédie semblable. La phrase répétée par le Japonais, «(t)u n'as rien vu à Hiroshima »(*HMA*, 16), oblige la Française à différencier Hiroshima de l'expérience qu'elle a vécue à Nevers. La communauté qui semble se former entre eux se scinde dans le double récit de ce qu'ils ont vécu, même si leurs expériences respectives sont également liées à la guerre. Néanmoins, cet Homme et cet Femme s'efforcent de se rapprocher en une sorte de couple, malgré l'absence d'une histoire commune. Si l'un et l'autre racontent leur passé, c'est au moins pour reconstruire ces événements. Or, l'histoire qui, d'une façon virtuelle, aurait existé dans l'oubli se manifeste au-delà de ces deux passés réorganisés par cet Homme et cette Femme et, par conséquent, hors du champ de la communauté qui apparaît entre eux.

Certes, l'histoire oubliée par la Française ne peut être communiquée au Japonais, mais nous en admettons l'existence en creux. N'étant pas racontable, en raison de la perte de souvenir, l'histoire ne suscite aucun partage. C'est en cela que la communauté, chez

Duras, s'accommode du manque de partage au point de flotter littéralement dans le vide de l'improduit narratif. Cette histoire invisible n'a aucun rapport avec la communauté, non parce que la communauté demande, en tant que raison d'être, un récit à partager entre ses participants, mais parce que la communauté, dès l'origine, exclut l'histoire, qui demeure complètement extérieure à l'espace créé. La communauté durassienne implique donc cette extériorité. Notre écrivain n'oublie pas le contenu du récit, mais il lui fournit une existence extérieure au-delà de la communauté des personnages, comme l'explique Blanchot. Dans *Hiroshima mon amour*, les deux protagonistes reconstruisent les passés d'Hiroshima et de Nevers sans vivre la même histoire ensemble. Ce qui sépare l'Homme et la Femme n'est pas cette impossibilité de vivre la même expérience, mais les passés oubliés. C'est cette perte de la mémoire du vécu qui empêche le partage. La communauté durassienne se forme en donnant seulement aux personnes un lieu où se rencontrer sans partager une histoire unique. C'est de cette façon que la Française rencontre l'autre, dans une ville japonaise. À la fin du texte, ils deviennent impersonnels, en s'appelant simplement du nom de leurs villes. Duras conclut le synopsis :

Ils ne sont en effet encore personne à leurs yeux respectifs. Ils ont des noms de lieu, des noms qui n'en sont pas. C'est, comme si le désastre d'une femme tondu à NEVERS et le désastre de HIROSHIMA se répondaient EXACTEMENT. (*HMA*, 17)

À la fin du texte, où ils recourent à l'appellation toponymique, ils ne possèdent plus aucune personnalité l'un pour l'autre, retournant ainsi au temps d'avant la rencontre. Ils ne sont qu'étrangers, n'étant plus personne, dépourvus qu'ils sont d'un nom individualisant, mais cette fois-ci ils incarnent l'étrangeté commune et universelle. Ils ne sont pas seulement anonymes, sans noms propres : ils deviennent impersonnels dans le sens où ils sont universels. Ils se présentent enfin comme symbole de l'universalité, celle

de l'amour, celle de l'histoire, celle de la terre, celle du malheur, celle du mal-être des humains. Ils n'ont plus besoin de nom comme depuis toujours. La première scène commence déjà avec l'image de deux corps entremêlés. Les deux personnages, indistincts, ne vont présenter que partiellement leurs visages, comme si l'auteur n'éprouvait pas le besoin de les différencier :

C'est la veille de son retour en France que cette Française, qui ne sera jamais nommée [...] R cette femme anonyme R rencontrera un Japonais (ingénieur, ou architecte) et qu'ils auront ensemble une histoire d'amour très courte[...]. On voit en leur lieu et place des corps mutilés R à hauteur de la tête et des hanches R remuants R en proie soit à l'amour, soit à l'agonie R et recouverts successivement des cendres, des rosées, de la mort atomique R et des sueurs de l'amour accompli.

Ce n'est que peu à peu que de ces corps informes, anonymes, sortiront leurs corps à eux. (*HMA*, 9-10)

Les deux protagonistes déjà apparaissent anonymes dès le début du texte. Ils ne se montrent qu'individuellement sans être séparables, du fait qu'ils se présentent en partie, de par leurs « corps informes ». Sans se donner des formes individuelles, ils ne sont qu'impersonnels aux sens physique et figuré. Leurs personnalités ne résident que dans cette unification impersonnelle. Celle-ci annonce leur universalité commune plutôt que, à notre point de vue, leur fusion amoureuse, parce qu'ils se présentent tels des amants quelconques.

Histoire banale, histoire qui arrive chaque jour, des milliers de fois. Le Japonais est marié, il a des enfants. La Française l'est aussi et elle a également deux enfants. Ils vivent une aventure d'une nuit.

Mais où ? À HIROSHIMA. (*HMA*, 11)

La banalité de leur rencontre est soulignée d'autant plus qu'ils se rencontrent à Hiroshima, un lieu historiquement singulier, constituant le symbole universel d'une

tragédie du vingtième siècle, au même titre qu'une ville comme Nevers où la guerre a sévi. Si Hiroshima existe par son universalité, les deux protagonistes sont vus également dans leur banalité universelle. Ils n'ont pas besoin de leurs noms propres, eux qui représentent des milliers d'amants anonymes, vivant une histoire semblable. C'est pourquoi ce couple, sorti une fois de l'impersonnalité dans la première scène, retourne finalement à cette universalité, exempte des caractéristiques que procureraient un nom ou un prénom. Le texte commence ainsi par l'unification de deux personnages et finit par leur unification universelle à Hiroshima ou à Nevers¹⁰⁷.

De là surgit une des différenciations durassiennes, qui nous apporte une expérience de la perte de l'existence. Les figures impersonnelles ainsi partagent un deuil des autres, absolument différentes sans nécessité de caractéristiques personnelles, car elles sont nées, différentes entre elles, et se présentent mutuellement autres.

3.2 La différenciation des personnages

Comme dans *La Maladie de la mort* ainsi que dans *La Douleur*, les figures durassiennes se décrivent en tant qu'images différentes sans description concrétisée. Très souvent, les personnages n'ont pas de noms et sont dépourvus de toute information

¹⁰⁷ Deleuze explique la combinaison des deux éléments séparables dans les œuvres filmiques. Il consacre une partie de son *Cinéma II* à l'analyse des films durassiens. « Ce qui construit l'image audio-visuelle, c'est une disjonction, une dissociation du visuel et du sonore, chacun hétéronome, mais en même temps un rapport incommensurable ou un "irrationnel" qui les lie l'un à l'autre, sans former un tout, sans se proposer le moindre tout. C'est une résistance issue de l'écroulement du schème sensori-moteur, et qui sépare l'image visuelle et l'image sonore, mais les met d'autant plus dans un rapport non totalisable. Marguerite Duras ira de plus en plus loin dans ce sens : centre d'une trilogie, *India Song* établit un extraordinaire équilibre métastable entre une image sonore qui nous fait entendre toutes les voix (in et off, relatives et absolues, attribuables et non-attribuables, toutes rivalisant et conspirant, s'ignorant, s'oubliant, sans qu'aucune ait la toute-puissance ou le dernier mot), et une image visuelle qui nous fait lire une stratigraphie muette (personnages qui gardant la bouche close même quand ils parlent de l'autre côté, si bien que ce qu'ils disent est déjà au passé composé, tandis que le lieu et l'événement, le bal à l'ambassade, sont la couche morte qui recouvre une ancienne strate brûlante, l'autre bal en un autre lieu »(*Op. cit.*, p. 334). Les éléments constitutifs des films durassiens ne concourent plus à créer une histoire majeure. Déjà la séparation entre le visuel et le sonore nous empêche de construire une intrigue racontée. Des fragments contribuent plutôt à dévoiler que chaque élément a sa propre vérité, c'est-à-dire un caractère déformant et démultipliant.

détaillée à leur sujet. Leur image, qui n'est pas fixée, se forme, légèrement, dans le lien par rapport aux autres personnages. Dans *Savannah Bay*, se manifestent ces relations souples entre les personnages, comme nous l'avons constaté. Nous pouvons maintenant considérer cette ambiguïté de la relation comme une permanente différenciation déformante ou réformante à laquelle recourt la nature de l'impersonnalité.

MADELEINE. — Vous êtes ma petite fille ?

JEUNE FEMME. — Peut-être.

MADELEINE (cherche). — Ma petite fille ? ... Ma fille ?

JEUNE FEMME. — Oui, peut-être.

MADELEINE (cherche). — C'est bien ça ?

JEUNE FEMME. — Oui. C'est bien ça.

(*SB*, 13)

La Jeune femme est parfois la propre fille et parfois la petite-fille de Madeleine, au gré du souvenir. Madeleine, une ancienne comédienne qui a perdu la mémoire avec l'âge, ne peut plus reconnaître la Jeune femme. Celle-ci change de rôle suivant les souvenirs de Madeleine, soit sa propre fille, soit sa petite-fille. La Jeune femme ne s'identifie ni à l'une ni à l'autre d'une façon claire, mais elle est différenciée des deux à la fois. Tout au long du texte, elle reste une figure ambiguë, pour Madeleine. Pourtant, cette dernière, semble ne pas s'attacher à déterminer l'identité de la Jeune femme. Car, Madeleine, privée d'une mémoire sûre, ne saurait décider si elle est la mère ou la grand-mère de la Jeune femme. S'écartant de tel ou tel personnage, celle-ci se place dans un lieu qui n'appartient ni à la fille de Madeleine ni à sa petite-fille. En d'autres termes, elle se trouve prise dans le mouvement incessant de la différenciation de son identification. Si la Jeune femme ne possède pas une personnalité fixe ou déterminée, ce n'est pas à cause de la perte de mémoire chez Madeleine, mais de sa propre figure, qui échappe à toute unification figurative. La Jeune fille ainsi reste impersonnelle pour Madeleine et pour nous les

lecteurs. Madeleine comprend parfaitement que la Jeune femme, devant elle, se dérobe à toutes ses interprétations. Le nom ne fonctionne plus, chez Duras, en tant qu'opérateur déterminatif du caractère personnel des figures, mais il est adroitement effacé, avec le soin le plus minutieux.

Dans *Nathalie Granger*, la figure du Voyageur de commerce innommé ne possède que la réalité textuelle que lui procure sa fonction. Cependant, cette seule spécificité aussi disparaît, lorsque l'Amie le condamne, ayant l'intuition qu'il n'a pas l'étoffe d'un commerçant. Nous assistons alors au bouleversement de l'existence du Voyageur, en raison de la négation péremptoire de son métier, opérée par l'Amie sans raison apparente. Cela est d'autant plus grave qu'il n'avait pas d'autre raison d'entrer chez Nathalie Granger que d'exercer sa profession de représentant.

L'AMIE
VOUS N'ETES PAS VOYAGEUR DE COMMERCE.
L'HOMME
Mais si Madame... si... j'ai ma carte... si... j'ai ma carte...
Il ouvre sa serviette, commence à fouiller, trouve une carte, la leur montre.
La carte est niée.
L'AMIE
Non.
L'HOMME
... une carte donnée par la préfecture de police... mais...
L'AMIE lui coupe la parole.
NON. VOUS N'ETES PAS VOYAGEUR DE COMMERCE. (NG, 54-55)

L'identité de L'Homme en tant que voyageur de commerce est fortement récusée par l'Amie, avec une conviction qui ne repose pourtant sur rien. Pour cet homme, qui n'est connu que par son métier dans le texte, cette négation de la profession est plus importante, car elle signifie également la perte de son existence textuelle. L'identité incertaine du Voyageur est notable dans la mesure où il n'a rien d'autre que ce statut social. À travers

une conversation fausse, car unilatérale, l'Amie met en relief la personnalité floue du Voyageur. Le cas du Voyageur de commerce révèle un processus identique dans lequel il perd le moyen de s'identifier, mais le fait qu'il ne se reconnaît plus l'amène à assumer son altération progressive. Au lieu de montrer comment le Voyageur perd son identité, la scène semble plutôt nous dévoiler le processus par lequel cet homme doit se séparer de ce qu'il était et se différencie au cours de la conversation. La perte de son titre personnel est d'autant plus sensible qu'il trouvait dans celui-ci une protection, l'assurance de pouvoir s'affirmer. Les protagonistes dépourvus d'un nom propre n'échappent pas non plus à l'acharnement que met Duras à les déposséder de toute identité.

Dans le roman *L'Amour*, tous les personnages sont démunis de nom propre. Ils sont mentionnés tout simplement comme le Voyageur, la Femme ou la troisième personne du singulier. Rien ne distingue les « elle », ce qui nous empêche de les dissocier les unes des autres au moment de la substitution des personnages au cours du texte. Le « elle » pourrait désigner toujours la même figure, à moins que notre déduction ne nous signale, en fonction du contexte, les remplacements mutuels et provisoires de personnages. L'emploi définitif de la troisième personne est d'une grande ambiguïté pour l'identification des figures, de telle sorte qu'il devient impossible de les démêler. La confusion, provoquée par l'usage constant du « elle », renforce leur impersonnalité. La conversion du nom de plusieurs personnages en « elle » se produit assez brusquement comme dans l'exemple suivant :

Elle pousse dans le dos, fait avancer, pousse, pousse de toutes ses forces vers la porte du hall.

La porte.

Elle est atteinte.

La porte, encore. Elle bat. On marche dans la cour de l'hôtel.

Par la porte du balcon, le sable, la mer.

Longtemps. Puis il sort.

Elle est contre le mur, dans la chaleur.
Ses yeux sont presque fermés.

(*Amr*, 100-101)

Suivant le contexte ou la logique grammaticale, rien ne permet, dans les deux fragments, de considérer que le pronom « elle » soit remplacé par l'autre figure. Le double interligne qui sépare les paragraphes pourrait être l'indice de la substitution des femmes, mais il n'est pas efficace du point de vue de l'économie du texte. Or, ce qui nous occupe, dans notre recherche, n'est pas le fait que plusieurs personnages se succèdent sous la forme du « elle » inchangé. L'intérêt qui se dégage de notre interprétation consiste plutôt à éclairer la raison pour laquelle les deux figures féminines sont désignées constamment par le « elle », que l'on parle de l'une ou de l'autre. L'emploi persistant du « elle » ajoute au vague des personnages, surtout à la première lecture. Pourtant, Duras laisse les deux protagonistes à la troisième personne du singulier sans signaler la permutation, ne serait-ce que sous un aspect textuel, apparemment peu soucieuse des risques d'ambiguïté. Si elle choisit de recourir à la troisième personne du singulier au risque d'opacifier les figures sans noms propres, c'est parce qu'elle préfère en souligner l'universalité, dont la spécificité appartient à l'impersonnalité, qui garantit malgré tout la différenciation de chacun des autres personnages.

3.3 *L'impersonnalité des figures*

Dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, la perte du nom propre se manifeste à l'occasion d'une scène fort impressionnante. Dans une des histoires du « cycle indien », Lola Valéria Stein a pour fiancé Michael Richardson, qui, un soir de bal à S. Thala, la ville légendaire que décrit Duras à plusieurs reprises, l'abandonne pour une autre, mariée, Anne-Marie Stretter. Après l'échec de ses fiançailles, Lol « resta dans sa chambre, sans en

sortir du tout, pendant quelques semaines »(*R*, 23). En vue de combler son vide sentimental, elle épouse un musicien, avant de prendre pour amant Jacques Hold, qu'elle enlève à son amie d'enfance Tatiana. Celle-ci l'ignore. Lol se plaint auprès d'eux d'être une femme qui s'appelle Lola Valéria Stein, comme nous l'avons vu.

Lol ne s'accommode pas de son nom, auquel elle ne peut s'identifier. Chez Duras, le nom propre n'aide en rien à différencier les personnes, mais il maintient chacune dans une forme rigide et univoque, sans les laisser aller à l'interchangeabilité. Lol V. Stein voudrait retourner au point mental où elle en était au moment de la rupture dans la salle de bal, mais elle ne peut renouer avec cette expérience passée. Non qu'elle y soit obligée, mais Lol s'efforce positivement, chaque jour comme pour la première fois, de reprendre le fil de sa vie. Elle ne peut se retrouver à la même place sans rendre ce lieu psychologique éternellement présent. Car c'est « long, long d'être Lol V. Stein »(*LVS*, 24).

Le bal reprend un peu de vie, frémit, s'accroche à Lol. Elle le réchauffe, le protège, le nourrit, il grandit, sort de ses plis, s'étire, un jour il est prêt.

Elle y entre.

Elle y entre chaque jour.

(*R*, 46)

Comme le bal revit chaque fois, Lol change et ne s'installe pas dans une scène de bal figée où elle se trouve abandonnée par son fiancé, en tant que figure appelée aussi Lol V. Stein. Il s'agit ici, dans la conscience de cette femme, d'une perception du décalage entre l'ancienne Lol et celle d'aujourd'hui, lequel produit une sensation de gêne expressément formulée comme un ennui, une longueur. Un nouveau personnage naît d'une femme appelée Lol, dédoublement qui fait d'elle un synonyme mémorable de ce bal. Béatrice Didier remarque chez Lol la remémoration positive, spontanée, du bal à S. Thala.

Lol est entrée alors dans l'univers de l'éternel retour, dont le retour à T. Beach

n'est qu'une figure, imparfaite, toujours à recommencer.¹⁰⁸

S. Thala (ou plus précisément T. Beach) apparaît sous l'effet d'un mouvement de la volonté de Lol, désireuse d'« y entre(r) chaque jour ». L'appellation Lol V. Stein est solide et certainement commémorative, mais la personnalité essentielle de celle-ci se révèle plutôt dans le mouvement renouvelé chaque jour, qui a pour but de la faire «entrer» dans le bal. Lol n'est plus la même d'un instant à l'autre, parce qu'elle se régénère en quelque sorte elle-même et ressuscite quotidiennement le «bal», à la fois inabouti et interminable. Elle ne peut ni l'effacer ni le circonscrire. Son nom ne sert plus à l'identifier parce qu'elle n'est pas ce qu'elle était ou ce qu'elle serait, même un moment avant et après. Rien n'assure son identité, mais ce qui reste, c'est la certitude de son changement perpétuel. Seule, la nature de son évolution demeure la même et sert à la reconnaître. Ce qui l'aide à se former en tant que personnage nommé Lol n'est plus le nom, qui ne manifeste que sa forme instantanée, coupée par le mouvement de la transformation qui risquerait de la rendre statique. Or, la nature de Lol consiste dans la différenciation permanente par rapport à ce qu'elle était. Comme nous l'avons déjà vu dans la première partie, Deleuze explique que « le mouvement [...] ne se divise pas sans changer de nature à chaque division »¹⁰⁹, parce que son essence ne consiste que dans un dynamisme incessant. Lol sent son appartenance au mouvement, mais non dans l'état stable du moment antérieur lointain ou proche. Le nom Lol V. Stein lui apparaît comme un espace dans le milieu duquel elle s'était placée. C'est parce que les noms propres lui semblent indiquer l'espace qu'elle avait occupé, et qu'ils ne sont jamais incrustés dans le présent. Le nom propre construit son passé marquant, mais il ne représente qu'inadéquatement Lol dans son évolution permanente. Elle se révolte contre la magie de la dénomination, qui donnerait

¹⁰⁸ DIDIER Béatrice, *L'Écriture-femme*, Paris, Presses universitaires de France, 1981, p. 282.

¹⁰⁹ *Cinéma I* (*Op. cit.*), p. 9.

l'illusion de servir à identifier Lol d'une façon originale.

— Jacques Hold.

Virginité de Lol prononçant ce nom ! Qui avait remarqué l'inconsistance de la croyance en cette personne ainsi nommée sinon elle, Lol V. Stein, la soi-disant Lol V. Stein ? [...] Pour la première fois mon nom prononcé ne m'a pas.

— Lola Valérie Stein.

— Oui.

À travers la transparence de son être incendié, de sa nature détruite, elle m'accueille d'un sourire. (...) Notre dépeuplement grandit. Nous nous répétons nos noms.

(R, 112-113)

La répétition des noms les démunie de leur valeur, de telle façon qu'elle invalide l'effet des noms propres. À force d'être proféré, le nom ne signifie plus un personnage singulier, mais il finit par désigner une personne anonyme. Le « dépeuplement » évoque l'espace de moins en moins occupé par le sujet dénommé, qui, autrefois, était placé entièrement dans ce lieu. Lol et Jacques Hold perdent leur noms de même que leur être subjectif. L'auteur explique ainsi ce qui attend Lol :

Elle [=Lol] va dans un hôtel avec Jacques Hold, à la fin du livre, et elle s'appelle de tous les noms, elle ne... elle ne s'identifie plus. La crise est très grave, je crois que... Elle sera probablement enfermée. (DT, 16 ¹¹⁰)

Lol ne s'identifie plus, ou plus exactement, elle ne s'identifie plus à la femme nommée Lol V. Stein. C'est parce qu'elle est dans la voie du changement qui la sépare pour toujours de la Lol de chaque moment ; elle suit le mouvement de différenciation ou de l'impersonnalisation. Le fait qu'elle sera « enfermée » après la perte de son nom, comme le suppose l'auteur, n'est pas simplement dû à un échec résultant d'un retrait ou d'un isolement : elle se reconnaîtra enfin à sa différenciation intérieure essentielle, qui lui

¹¹⁰ DT désigne et désignera l'ouvrage intitulé *Dits à la télévision* (Paris, EPEL, 1999).

permettra de ne pas chercher ailleurs son identité, de s'en tenir à sa propre nature évolutive, autrement dit, de s'y enfermer sans en pâtir. Ce sera donc un enfermement volontaire ou consenti. C'est ainsi que les personnages durassiens se démunissent de leur nom propre ou du caractère servant à les identifier. Du point de vue linguistique, Emile Benveniste fournit une explication de l'impersonnalité de la relation de la troisième personne dans *Problèmes de linguistique générale I*.

La 3^e personne est, en vertu de sa structure même, forme non-personnelle de la flexion verbale.¹¹¹

Cette « forme non-personnelle » s'inscrit dans l'« impersonnalité » de la troisième personne durassienne, d'une façon accentuée. La forme non-personnelle de Benveniste se montre par le Elle du texte *L'Amour*, par exemple. L'« impersonnalité » ne signifie donc pas la perte de personnalité, parce qu'elle n'équivaut pas à un simple envers du « je », qui s'identifie au sujet s'énonçant à la première personne. Benveniste, plus loin, définit le caractère non-personnel de la troisième personne en le distinguant d'une dépersonnalisation.

Il ne faut donc pas se représenter la « 3^e personne » comme une personne apte à se dépersonnaliser. Il n'y a pas aphérèse de la personne, mais exactement la non-personne, possédant comme marque l'absence de ce qui qualifie spécifiquement le « je » et le « tu ». Parce qu'elle n'implique aucune personne, elle peut prendre n'importe quel sujet ou n'en comporter aucun, et ce sujet, exprimé ou non, n'est jamais posé comme « personne ».

(*Ibid.*, pp. 230-231)

Benveniste ne considère pas la troisième personne comme négation de la personne par rapport aux première et deuxième personnes. Il signale entre autres le caractère de la

¹¹¹ BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1996, p. 230.

non-personne marqué par l'absence de qualification spécifique. Il souligne également la flexibilité qui permet à la troisième personne de désigner n'importe quel sujet sans posséder aucun statut personnel du point de vue grammatical. La troisième personne du singulier signifie ainsi la virtualité d'être anonyme et de devenir n'importe qui. Au sens linguistique tel que défini ci-dessus, la troisième personne n'est pas synonyme de dépersonnalisation, mais elle représente la figure non personnelle. Il nous semble donc que la réponse que fait l'auteur à Pierre Dumayet à une question concernant *Le Ravissement de Lol V. Stein* est pas du tout contestable.

Pierre Dumayet : C'est le roman de quoi ? De... ce n'est pas le roman de la folie. C'est le roman de quoi ? De l'indifférence, de l'incertitude ? De...

Marguerite Duras : De la dé-personne, si vous voulez, de l'impersonnalité. Peut-être c'est ça ?
(DT, 17)

L'écrivain y emploie, sans réserve, les termes « dé-personne » et « impersonnalité » comme des équivalents. Or l'« impersonnalité » des figures durassiennes les dépersonnalise autant qu'elle les remplace par d'autres. Chez Duras, la distinction purement linguistique entre dépersonnalisation et impersonnalité n'a guère d'importance. Tout en étant impersonnelle, la figure durassienne se prépare à devenir autre et à perdre l'existence personnelle. L'impersonnalité ne se manifeste pas en tant que tel ou tel personnage dépersonnalisé ou impersonnel, mais plutôt dans un acte extrêmement ouvert à l'égard des êtres humains, au point que cette figure durassienne se montre apte à devenir tous les protagonistes possibles. Maurice Blanchot explique la troisième personne du singulier avec la notion de « surplus ».

Le « il » ne prend pas simplement la place occupée traditionnellement par un sujet, il modifie, fragmentation mobile, ce qu'on entend par place : lieu fixe, unique ou déterminé par son emplacement. C'est ici qu'il faut redire (confusément) : le « il », se

dispersant à la façon d'un manque dans la pluralité simultanée R la répétition R d'une place mouvante et diversement inoccupée, désigne « sa » place à la fois comme celle à laquelle il ferait toujours défaut et qui ainsi resterait vide, mais aussi comme un surplus de place, une place toujours et trop : hypertopie.¹¹²

Offrant une possibilité d'alternance avec d'autres personnages, la figure impersonnelle comprend « un manque » de place réservée à une personne spécifique et identique. Néanmoins ce « manque » n'a pas de connotation négative, mais il a un sens positif, qui suffit à permettre la naissance d'un « surplus », comme le dit Blanchot. S'il met l'accent sur la nécessité de la troisième personne par rapport au « je », ce n'est pas parce que « il » prive simplement « je » de sa place, mais parce que ce « il » est déplacé dans un autre système ou un autre concept du lieu. Il ne se met pas dans un état du lieu, mais dans le mouvement même du placement, parce que le lieu dans lequel il est placé n'est plus un lieu, mais un « surplus » ou supplément facultatif. Autrefois, « je » occupait une place primordiale irremplaçable, tandis qu'aujourd'hui « je » doit s'inventer même une localisation d'appoint : si Blanchot est amené à faire état d'un « surplus », c'est que la plénitude locative du « je » s'avère pour lui une limitation, une fermeture, un exclusivisme dont il importe de sortir pour permettre l'épanouissement d'autres « je ». C'est pourquoi Blanchot ne réclame pas un élargissement horizontal aux domaines limitrophes, mais une élévation vers une recherche intérieure, un renouvellement de la conception du lieu qui échapperait à la logique de la répartition. Cette intériorisation d'un lieu donne ainsi le moyen de dépasser l'univocité du « je ». La place toujours excessive, donc l'« hypertopie », procure à la figure impersonnelle des possibilités d'être, en même temps que l'impossibilité de rester univoque dans une seule place.

C'est parce que pour Blanchot comme pour Duras, l'« hypertopie » n'est pas une place établie pour déterminer la situation de chaque personnage, mais bien la source de son

¹¹² BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 563-564.

mouvement, de son évolution sans limite ou pour ainsi dire de sa dilatation infinie. Celle-ci n'est pas l'accentuation d'une présence par rapport à une autre. N'obéissant qu'à sa propre logique sans empiéter sur le territoire du personnage voisin, elle n'a nullement besoin de laisser une trace. Cette dernière n'affleure pas à l'endroit occupé par le personnage, mais s'inscrivant dans son déplacement même, elle en vient à s'effacer en apparence. Certes, pour le personnage durassien, il ne s'agit pas de posséder un lieu, mais la trace subsistera néanmoins dans le « surplus » inapparent. Le temps s'écoule sur un lieu de l'espace fragmenté, tandis que la trace de l'occupation d'un lieu ne se trouve que dans l'espace du « surplus », en ce sens qu'elle n'apparaît que par une occasion supplémentaire, toujours en un moment compris entre le présent et le passé, qui n'existerait pas dans le temps linéaire proprement dit. Le « manque » est une source inépuisable du « surplus » éternel.

Quatrième chapitre : *L'ouverture de l'écriture*

4.1 *L'alternance des personnages*

Dans *L'Homme assis dans le couloir*, les figures sont présentées à la troisième personne du singulier, de même quedans *L'Amour*. Seule différence, l'introduction du «Je», que n'accompagne aucun détail. Rien n'éclaire ce «Je», n'indique la raison pour laquelle il intervient entre l'Homme et la Femme. Ces deux protagonistes ne sont pas mieux traités. Voici le commencement du texte :

L'homme aurait été assis dans l'ombre du couloir face à la porte ouverte sur le dehors.

Il regarde une femme qui est couchée à quelques mètres de lui sur un chemin de pierres.

[...]

La femme s'est proménée sur la crête de la pente face au fleuve et puis elle est revenue là où elle est maintenant, allongée face au couloir, dans le soleil. Elle, elle ne

peut pas voir l'homme, elle est séparée de l'ombre intérieure de la maison par l'aveuglement de la lumière d'été. (*HAC*, 7-8)

Le récit commence sans la moindre signalétique, comme s'il constituait une histoire commune à tous les êtres, applicable à n'importe qui. L'emploi de « Je » produit un effet relativement moins impersonnel que celui de la troisième personne du singulier, mais le texte reste tout à fait neutre.

Elle n'aurait rien dit, elle n'aurait rien regardé. Face à l'homme assis dans le couloir sombre, sous ses paupières elle est enfermée. Au travers elle voit transparaître la lumière brouillée du ciel. Elle sait qu'il la regarde, qu'il voit tout. Elle le sait les yeux fermés comme je le sais moi, moi qui regarde. Il s'agit d'une certitude. (*HAC*, 9)

Cette « certitude » garde toujours un lien fort avec l'acte de voir. Le personnage « Je », qui pourrait être considéré non seulement comme une autre figure masculine mais aussi comme le double de la Femme aux yeux fermés, raconte tout ce dont il est le témoin entre l'Homme et la Femme et il apparaît comme un sujet omnivoyant. « Je » obtient ainsi une solidité figurative dans la mesure où il s'applique à scruter. Seul le visage de la Femme se dérobe à son regard.

Je ne vois pas le visage. Je vois la beauté flotter, indécise, aux abords du visage mais je ne peux pas faire qu'elle s'y fonde jusqu'à lui devenir particulière. Je ne vois rien que son ovale détourné, le méplat très pur, tendu. Je crois que les yeux fermés devraient être verts. Mais je m'arrête aux yeux. Et même si j'arrive à les retenir longtemps dans les miens ils ne me donnent pas le tour du visage. Le visage reste inconnu. Je vois le corps. Je le vois tout entier dans une proximité violente. (*HAC*, 12-13)

« Je » désigne le narrateur qui, auprès de nous les lecteurs, témoigne de tout à l'exception de ce qu'est le visage de la Femme. Il peut voir le tout sur elle sauf le visage, qui est, pourtant, le repère caractéristique personnel. Si le visage seul lui échappe, c'est

parce que, nous le supposons, il se présente probablement comme la moitié ou le double de la figure féminine. Ils partagent la même couleur des yeux ou des cheveux, comme si l'écrivain laissait intentionnellement une confusion entre les deux figures. Ils se mélangent l'un à l'autre, deviennent une seule figure. Il est ainsi difficile au narrateur de voir son propre visage. Cependant, ils ont deux personnalités, qui donne une ampleur plus complexe de la description sur les personnages. Il tient un regard objectif, racontant tout ce qui apparaît en tant que phénomène, tandis que l'autre moitié, donc la Femme aux yeux fermés, possède un regard subjectif assez limité. « Je » communique à son autre ce qu'il observe.

Je lui parle et je lui dis ce que l'homme fait. Je lui dis aussi ce qu'il advient d'elle.
Qu'elle voie, c'est ce que je désire. (HAC, 16-17)

« Je » veut qu'Elle voie comme Elle voit exactement. « Je » lui décrit la succession des actes de l'Homme afin d'illustrer le personnage masculin. « Je » profile la silhouette de celui-ci pour qu'Elle devienne sûre de le savoir.

La fin du texte *La Maladie de la mort*, intercalé entre *L'Homme assis dans le couloir* et *La Pute de la côte normande*, illustre explicitement le temps suspendu dans le double-bind, comme nous l'avons constaté dans la deuxième partie. Dans *La Maladie de la mort*, la présence d'Elle demeure difficile à appréhender pour Vous. Le personnage Elle possède une nature intouchable, enclose en son altérité. À la fin du texte, Elle est partie sans laisser à Vous aucune image concrète, parce qu'Elle ne peut qu'être autre même après l'expérience partagée. Vous se souvient de quelques détails corporels d'Elle, mais ils ne sont qu'une impression fugitive, car sa partenaire ou l'autre en général, s'il le reste, ne peut jamais être compris même en partie. Si elle était comprise par Vous, la Jeune femme ne serait plus autre à cent pour cent. L'écrivain dévoile ici un tel aspect absolu de

l'altérité que le produit de la perception d'autrui est extrêmement fragile. Dans le protagoniste féminin, Vous perçoit un être autre après les moments qu'ils ont passés ensemble, parce que celui-ci n'entrera jamais dans le territoire de Vous. Ce Vous ne brise jamais le mur qui le sépare d'Elle. Jusqu'au bout, Elle se résout à ne pas quitter son propre domaine, inaccessible pour qui, malgré la proximité physique, se trouve de l'autre côté. Un amour quasi unilatéral se déclare et s'efface à la fois entre Vous, homosexuel, et la Jeune fille, hétérosexuelle. Pour qu'il adienne vraiment, il faudrait qu'il soit passé, mais pour que Vous puisse vivre cet amour au moment présent, il doit ne pas l'être, car cet amour n'accéderait à l'existence que par la sensation de l'oubli. Le temps oublié prend difficilement forme, en réalité, parce qu'il est déchiré entre le passé révolu et le passé oublié. Il est toutefois intériorisé dans ce qui n'est qu'une impression de souvenir, mais sûre, telle que la ressent le personnage durassien dépourvu d'une identité précise.

En d'autres termes, il se situe dans le passé différencié, moment passé toujours perdu dans le présent (ainsi il sera toujours perdu dans les moments éternellement présents). La remémoration de cet amour perdu fait varier le passé et différencie l'oublié du retrouvé. La différenciation crée une autre dimension temporelle et l'amour va s'insérer dans le temps suspendu. Vous ne vit toujours cet amour qu'après coup.

Même la dernière phrase du texte, que nous avons citée dans la deuxième partie (*MM*, 57), ne renseigne pas le lecteur au sujet de J. De là, aussi, l'impression pour lui de ne rencontrer Je qu'après coup, dont l'existence est nécessaire à celle de Vous. Sinon, l'interchangeabilité de Je et de Vous ne s'établirait pas, grâce à laquelle Je nous est malgré tout révélé. Celui-ci acquiert par conséquent son caractère durassien en ce qu'il concilie absence et présence. Échappant à une définition étroite, il perd en épaisseur, mais tend à s'épancher et même à s'épancher. Il apparaît de plus que l'appellation pronominal du personnage ne se ramène pas, chez Duras, à une convention stylistique : elle contribue à

l'élaboration d'un monde non seulement pluridimensionnel mais plurifonctionnel, où l'intérieur et l'extérieur sont réversibles, où l'expansion et la rétraction alternent ou coïncident selon un mécanisme proprement durassien, qui fait l'originalité de l'écrivain.

4.2 *L'ouverture des personnages*

Chez Duras, le nom, qui garantit normalement une identité à un personnage, ne joue pas de rôle décisif pour le différencier d'un autre, mais il devient interchangeable comme nous l'avons déjà constaté. Dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, la facilité du remplacement des personnages transparaît dans l'aveu de Lol.

RC'est un remplacement.

Je ne la lâche pas. Elle me parle. Des trains passent.

RVous vouliez les voir ?

Je prends sa bouche. Je la rassure. Mais elle se dégage, regarde par terre.

ROui. Je n'étais plus à ma place. Ils m'ont emmenée. Je me suis retrouvée sans eux.

Elle fronce légèrement les sourcils et cela lui est si inhabituel, déjà, je le sais, que je m'alarme.

— J'ai parfois un peu peur que ça recommence.

Je ne la reprends pas dans mes bras.

— Non.

— Mais on n'a pas peur. C'est un mot.

Elle soupire.

— Je ne comprends pas qui est à ma place.

(R, 138)

Lol se sent dépossédée du lieu qu'elle occupait le jour du bal. Quelqu'un l'y a remplacée, qui a plus de raison qu'elle d'y demeurer. L'emploi de «on», au lieu de «je», renforce la division de sa personnalité déchirée entre l'espace du bal auquel elle est attachée et un autre endroit qui lui conviendrait maintenant. N'étant pas à l'aise là où elle doit se trouver en tant qu'épouse (d'un musicien), du fait, sans doute, d'un attachement persistant, sinon à Richardson, du moins à sa propre jeunesse, Lol se dépersonnalise et

cherche à se situer de nouveau. Elle a donc entrepris de faire vivre sa propre expérience douloureuse à son amie d'enfance, Tatiana, en lui prenant son partenaire (qui n'est autre que Bedford, le narrateur).

Lol est toujours loin de moi, clouée au sol, toujours tournée vers le jardin, sans un cillement.

La nudité de Tatiana déjà nue grandit dans une surexposition qui la prive toujours davantage du moindre sens possible. Le vide est statue. Le socle est là : la phrase. Le vide est Tatiana nue sous ses cheveux noirs, le fait. Il se transforme, se prodigue, le fait ne contient plus le fait, Tatiana sort d'elle-même, se répand par les fenêtres ouvertes, sur la ville, les routes, boue, liquide, marée de nudité. La voici, Tatiana Karl nue sous ses cheveux, soudain, entre Lol V. Stein et moi. La phrase vient de mourir, je n'entends plus rien, c'est le silence, elle est morte aux pieds de Lol, Tatiana est à sa place. (R, 116)

Tatiana, littéralement nue, ne possède plus rien, abandonnant ses possessions, y compris sa propre place. Le drame anciennement vécu par Lol en a engendré un autre. La vengeance de Lol est accomplie, résultat d'un calcul minutieux, avec la complicité de Bedford. En même temps, Lol a enfin réussi à reconstituer la situation qui était exactement la sienne plusieurs années auparavant, celle d'une femme trahie : la place où elle avait souhaité retourner afin de revivre le bal. Elle y assiste en y portant, cette fois, un regard objectif, analytique. La nudité de Tatiana est aussi un dénuement, en ce sens qu'elle ne possède plus rien. À son tour, elle connaît l'épreuve de Lol, elle devient Lol, disposant ainsi d'un accroissement qui correspond au surplus hypertopique blanchotien, lequel se traduit littérairement par l'extraordinaire image de l'extravasation de la nudité liquide de Tatiana. Il faut noter d'une part l'alliance contradictoire vide-plénitude et, d'autre part, la confrontation naissance-mort. En sortant d'elle-même, Tatiana se dépersonnalise, sans que ce phénomène, durassien, revête un aspect négatif.

Elle regagne ainsi une place aussi personnelle qu'impersonnelle, car « sa place », en

fait, est ouverte, appartenant autant à Lol qu'à elle-même, sans parler de celle qui pourrait leur succéder. La singularité d'un personnage n'a d'importance que si elle atteint à l'universalité humaine. Chaque figure typiquement durassienne, à l'intérieur d'une œuvre, est aussi particulière que commune, en traversant une expérience où elle sera remplacée par une autre. Cette facilité de succession, cette interchangeabilité contribue à former des histoires ou des intrigues « de quatre sous »(*HMA*, 118), qualification utilisée par le personnage de la Femme, actrice, dans *Hiroshima mon amour*, mais il faut accepter l'insignifiance des êtres humains, tout en les respectant au plus haut point. Celle-ci atténue considérablement la différence entre *to be* et *not to be*, laquelle dépend toutefois d'une volonté, d'un espoir dépassant l'acceptation des limites humaines.

Comme nous l'avons constaté, Lol devient enfin identifiable aux tous les noms possibles, en résignant d'être femme appelée Lol. Elle abandonne sa propre identification pour être extrêmement ouverte, mais cette étendue ne se fait que dans la condition de la fermeture. C'est parce qu'elle ne nie pas être elle-même, elle s'affirme plus que jamais dans la dernière scène. Devenir soi, ici, sort du solipsisme nourri de l'égoïsme. Elle accepte sa faiblesse humaine ou la fragilité éphémère de la vie, et se lance dans une ultime relativisation des gens. Elle ne se plaint plus, parce qu'elle devient parfaitement elle-même, personne, non-personne, ouverte au monde.

L'impersonnalité durassienne risque d'être un simple déni de la personnalité excessivement individualiste si répandue, pour des lecteurs qui oublieraient que Duras valorise un tel dépassement, même sans l'avouer. Certes, les humains sont précieux, mais la littérature doit montrer en quoi. L'art durassien, au fond, nous rappelle que nous perdons facilement notre dignité faute d'une forte volonté. Le caractère impersonnel des personnages représente une alarme quant à la fragilité humaine ainsi qu'une certaine résistance, permanente, persistante, contre ce que la condition humaine a de misérable.

Agatha, dans le texte du même nom, d'abord vouvoyée par Lui, son frère, suscite brusquement un appel formulé à la troisième personne.

LUI R Je rentre dans la chambre hallucinatoire. (temps) Je crois qu'elle dort.
(temps)
ELLE R Elle ne dort pas.
LUI R Je la regarde. Le sait-elle ?
ELLE R Elle le sait. (A, 47-48)

Cette scène du passé se déroule à mesure qu'ils évoquent leur enfance. Le Elle est désigné à la troisième personne probablement pour distinguer la petite Agatha de la femme qu'elle est devenue et qui se présente maintenant devant Lui. Le changement d'appellation, cependant, est important dans notre perspective parce que le Elle n'a aucune autre caractéristique que son impersonnalité.¹¹³ Le personnage Elle, ainsi, se divise en deux : la figure en tant que Vous et celle du Elle.

LUI — [...] Vous disiez : « Agatha est celle qui aurait osé affronter la mort. »
ELLE — Vous, vous disiez qu'elle, Agatha, ne pouvait pas mourir, qu'elle, elle affrontait la mort sans danger de mourir.
LUI — Je disais de même que lui était mortel. (A, 64-65)

Cette double appellation à la deuxième et à la troisième personne est mise en relief dans la mesure où Agatha s'applique à elle-même la troisième personne. Cet emploi du Elle ne souligne pas uniquement le fait qu'Agatha n'est plus une enfant, mais aussi l'impersonnalité de ce personnage. La double figure d'Agatha correspond à la multiplicité de la figure romanesque chez Duras, en lui ôtant son statut univoque et linéaire, et se

¹¹³ Théophano-Artémis Hatziforou analyse ce changement interpellatif, en distinguant la « scène du dire » de la « scène dite », du point de vue narratif, dans *La Troisième personne*, thèse soutenue à l'université Paris VIII en 1986. Ce schéma se conforme à la désignation distinctive des personnages entre la troisième personne et le nom propre. Nous traiterons cependant cette problématique du point de vue énonciatif, et non narratif, en soulignant la multiplicité des figures.

trouve de plus comme enveloppée par une bi-temporalité qui s'inscrit dans l'instant. Ce dédoublement et ce décalage causent une sorte de dérive dans ce dialogue où le sens est nié pour qu'il se développe. Ici apparaît une forte discommunication entre les personnages durassiens, causée par un éloignement d'ordre mental. Si la rencontre de l'autre semble échouer, c'est d'abord du fait de la bifurcation temporelle. Or, celle-ci s'avère non seulement positive mais nécessaire, car elle rend possible le recul, la réflexivité que requiert l'objectivisation de l'expérience passée. Quand l'un croit avoir compris le vécu de l'autre, ce dernier s'est déjà éloigné, n'est plus ce qu'il était. La discommunication durassienne, qui s'opère au croisement d'une double disjonction, l'une psychologique et l'autre temporelle, impose aux personnages un écartèlement intime. Ce retard, néanmoins rend impossible une véritable compréhension de l'autre. Ce phénomène apparaît dans *Agatha*. Nous allons examiner cette scène plus en détail :

LUI. *Elle ne sait pas qui c'est, peut-être ?*

ELLE. *Si, elle connaissait le son de votre pas. Elle savait qui avançait dans la chambre.*

Silence.

LUI. *Le corps de ma sœur est là, dans l'ombre de la chambre. (temps) Les yeux sont fermés. (temps) Elle sait cependant que je viens.*

ELLE. *Oui.*

Silence. Rôles inversés.

ELLE. *(les yeux fermés). Parlez encore. (temps)*

LUI. *Oui. (temps) La différence est dans cette connaissance que je croyais avoir d'elle et la découverte de l'ignorance de celle-ci. Dans l'immensité de cette différence entre la connaître et l'ignorer. (A, 47-48)*

Entre Lui, le frère, et Elle, sa sœur Agatha, la flamme d'un amour incestueux ne s'éteint pas facilement. Ils se séparent une fois par leurs mariages respectifs, mais ils s'aiment malgré tout. Ayant décidé de partir pour les États-Unis, Elle voit pour la dernière fois son frère, dans leur vieille maison natale. Ils se racontent les souvenirs de leur enfance. Dans le dialogue ci-dessus, ils parlent apparemment du passé, mais le temps

narratif semble manquer de logique à cause de l'emploi de deux temps mélangés ou juxtaposés, l'un présent et l'autre passé. Lui demande à Elle si elle sait qui la regarde dans le temps présent, mais elle répond, à l'imparfait, qu'elle « savait » qui « avançait » dans la chambre. Puisque leur conversation concerne ce qui s'est déjà passé dans la maison, le temps se situe tout naturellement dans le passé textuel. Or, Lui traite le passé comme s'il était au présent. Elle répond elle aussi par des phrases au présent avant de recourir tout à coup à l'imparfait, lors du détriplement décisif d'« ELLE », comme si elle choisissait de s'éloigner du temps révolu, devenant l'Agatha d'aujourd'hui, « Elle » jeune ainsi qu'« une autre femme ». Celle qui parle de leur souvenir d'enfance se trouve pas sur la même ligne temporelle, ni avec Elle ni avec « une autre femme ». Quelle est, en rapport avec le temps, cette différenciation entre les trois figures ?

La relation qu'entretiennent Lui et « je » est plus simple à comprendre dans la première phrase citée : « LUI. RJe rentre dans la chambre hallucinatoire »(*A*, 47). Lui se place dans le temps présent narratif et Je dans le temps passé. Or, Elle choisit de se parler en tant qu'Elle, parce qu'elle n'est plus elle-même, l'époque ayant changé. Elle, le personnage de la scène passée, n'est qu'une tierce personne pour ELLE, parce qu'elles se séparent sous l'effet du changement de temps. Le temps textuel qui s'écoule en ligne droite distingue ELLE d'Elle, tandis qu'«une autre femme», représentant celle qui a dépassé la limite avec son propre frère, se situe dans le même temps que celui d'Elle. Car une autre femme existait au-dedans d'Elle-même, dans une ignorance complète de son frère. Elle ne se divise pas tout à fait en Elle-même et «une autre femme», mais l'une et l'autre composent la figure d'Elle. Elles n'avaient fait qu'une jusqu'au nœud narratologique ; l'une a été reconnue par Lui et l'autre laissée dans un oubli total. La dernière sera pour toujours reléguée dans cette ignorance, parce qu'elle est perdue pour LUI dès l'instant où elle est reconnue. «Une autre femme» n'existe que dans les moments

où il la reconnaît, alors que et parce qu'elle lui aura échappé. Dès lors, il la perdra dans le temps qui s'est écoulé. Elle existe dans le temps reconnu par son frère, tandis qu'«une autre femme» se trouve dans le temps révolu et oublié. Cette ignorance totale de la part de LUI sépare «une autre femme» d'Elle, à savoir qu'elles sont différenciées dans le même temps à cause de son inconnaitance. Elle et «une autre femme», confondues jusqu'à ce moment crucial, se dissocient non seulement dans le temps à venir mais dans le temps à remonter. Elles s'étaient séparées et se séparent du fait de la reconnaissance de cette ignorance. Le temps, donc, ne se divise pas seulement entre avant et après cet incident amoureux, mais aussi entre le temps reconnu et celui que LUI oublie. Les passés partagés en deux ne se rejoindront plus dans le passé, le présent ou le futur. C'est pourquoi le dialogue à propos du passé, que nous avons cité, ne se situe plus que dans le temps présent, narrativement neutre. Le fait que le moment-charnière provoque la différenciation entre le temps reconnu et le temps oublié ne décrit la scène d'amour que dans le temps durassien, unifié. Cela est pourtant clair, d'autant plus que la suite ne se formule qu'au passé. Un changement brutal intervient :

LUI. R Je le [son corps] regarde longtemps. Le sait-elle ?

ELLE. R Elle le découvre.

Silence.

ELLE. R Je vous entendais parfois à travers la cloison sonore... (A, 49)

Après l'évocation du moment décisif, tout est retourné à l'ordre chronologique. Les scènes qui suivent respectent l'écoulement temporel narratif.

LUI. R On vous a mariée deux ans après. Tout a été recouvert. (*temps*) Je vous aime comme au premier instant de notre amour, cet après-midi-là, dans la villa atlantique. (*temps*) Je vous aime. (*temps long*) Vous avez eu des enfants, un mariage heureux dit-on.

ELLE. R Oui. (*temps*) On dit : de même que vous. (*temps*)

LUI. R'Oui.

(A, 52-53)

Ils se racontent au passé les événements de leur vie comme une histoire achevée. Leur enfance également n'apparaît plus que dans le passé.

LUI. R'Je vous avais vue le matin sur la plage. J'ai rejoint ma sœur comme chaque jour je le faisais. Nous avons nagé ensemble. Et puis nous nous sommes allongés sur le sable. Il faisait beau. Du soleil, un vent clair. (*temps*) Et tout à coup vous avez dit : « Comment se fait-il ? les autres ne sont pas encore là... » Nous avons regardé vers la villa aux escaliers blancs, tout paraissait normal. Et puis j'ai vu l'horloge de la pergola, j'ai vu que nous nous étions trompés d'heure, que nous étions arrivés sur la plage une heure plus tôt qu'à l'accoutumée. (A, 53)

Ils n'emploient plus le présent que dans un discours direct. Le moment narratif du présent se distingue strictement du moment narré du passé textuel. La distinction chronologique se manifeste, d'autant plus qu'ELLE s'appelle « je ». La figure d'Elle disparaît après qu'ELLE commence à l'appeler « je », un soi plus jeune mais identique, car Elle ne peut que demeurer au moment unique, qui ne s'écoule plus. Elle reste dans le temps arrêté, en d'autres mots, le présent éternel, hors du cours de la succession chronologique textuelle. C'est par la concentration de ce temps éternel en un point que l'histoire se joint au temps linéaire du passé, du présent et du futur.

ELLE. R'Notre amour... notre mère.

Silence.

ELLE. R'Je voulais vous dire, elle a parlé le jour de sa mort. Elle a dit ce jour-là : « Mon enfant, ne te sépare jamais de lui, ce frère que je te donne. » (*temps*) Elle a dit aussi : « Un jour il te faudra le lui dire comme je te le dis maintenant, qu'il ne faut pas qu'il se sépare d'Agatha. »

Silence.

[...]

LUI. R'Vous partez demain à l'aube.

ELLE. R'Oui.

LUI. R'Pour toujours, n'est-ce pas ?

ELLE. R'Oui. Jusqu'à votre arrivée dans les frontières du nouveau continent où rien n'arrivera plus encore une fois que cet amour. (A, 66)

Ils énoncent l'histoire narrative suivant l'ordre temporel que fournissent les temps grammaticaux : le passé au sujet de leur mère défunte, le présent pour le départ d'ELLE et le futur pour une sorte de promesse de fidélité. Comme nous l'avons constaté en plusieurs endroits, le moment le plus intense entre ELLE et LUI rompt la succession chronologique au moyen de l'emploi intermittent et imprévisible du présent. La figure d'«une autre femme» se met ainsi en suspension dans le temps complètement séparé de la ligne directe. Elle ne peut trouver sa place ni dans le temps passé, parce qu'Elle a été oubliée, ni dans le présent, parce qu'elle existe toujours oubliée par LUI, ni dans le futur, parce que, une fois reconue, elle est et sera perdue à tout jamais en tant que figure oubliée. Elle ne se situe pas seulement dans l'oubli de l'enfance, à savoir le temps passé, parce qu'il ne s'agit pas là d'une pure inconnnaissance qui lui serait antérieure. Le temps durassien s'inscrit dans le retard définitif qui s'installe entre l'oubli et le ressouvenir. Ici se fait jour la différenciation temporelle qu'accompagne l'impersonnalisation durassienne, non seulement concomitante mais indispensable. Nous retrouvons, au niveau stylistique, hors du domaine de l'image, la notion d'une démultiplication de la figure durassienne impersonnelle. Et cela vaut également pour le Vous au singulier, comme nous allons le constater dans *Les Yeux verts*.

4.3 *L'écriture de l'universalité*

L'identification des personnages, ayant échoué en quelque sorte dès le début, n'influence pas la problématique de l'identité avec la mort, car celle-ci ne signifie pas effacement de l'identité, mais débouche sur le vide, qui seul permet le déroulement du mouvement. La mort symbolique, non seulement s'avère capable de différencier les personnages, mais elle nous révèle la sensation d'une réminiscence de ce que nous avons

perdu. Bien qu'elle n'ait pas décrit la mort d'Anne-Marie Stretter, l'auteur explique :

Anne-Marie Stretter est dans une solitude définitive. Et quand elle meurt, elle meurt seule. (*YV*, 48 ¹¹⁴)

En tant que figure impersonnelle, Anne-Marie disparaît discrètement, laissant sa place à une autre. Cette place, cependant, ne change pas la nature de l'évolution du personnage, du fait qu'elle ne résulte que de ce mouvement. Pour l'écrivain, de son propre aveu, « morte elle restera toujours là, très présente » (*LMD*, 78) en tant que figure impersonnelle, symbole du manque, et déployant la possibilité du déroulement proliférant pour produire la différenciation. Le nom du personnage, qui généralement possède un pouvoir identificateur aussi fort que celui du « je », sert ici à recouvrir tout un processus duratif. L'auteur parle de la mort d'Anne-Marie Stretter dans une interview.

[J]e dis qu'elle est sur une voie très sûre de la libération, une voie très personnelle, individuelle, de la libération, c'est en embrassant le plus général du monde, si vous voulez, la généralité du monde, qu'elle est le plus elle-même. C'est en étant le plus largement ouverte à tout, à Calcutta, à la misère, à la faim, à l'amour, à la prostitution, au désir, qu'elle est le plus elle-même. (*LMD*, 73)

C'est le chemin que suit personnellement Anne-Marie Stretter qui touche à l'universalité, car, morte, elle ne continue qu'à avancer, existant alors dans cette avancée éternelle. Toute engagée qu'elle soit dans ce chemin si personnel, elle atteint à une destinée commune, générale, où l'évolution est permanente, mais aussi le renouvellement tant dans l'ordre physique que temporel. Elle est amenée à se révolter dans le « surplus »¹¹⁵, à se battre afin de se différencier pour toujours, de ne pas ressembler d'un

¹¹⁴ *YV* désigne et désignera l'ouvrage intitulé *Les Yeux verts* (Paris, Cahiers du cinéma, No 312-313, juin, 1980 et nouv. Éd., 1987).

¹¹⁵ *L'Entretien infini* (*Op. cit.*), p. 564.

moment à l'autre à ce qu'elle était. Sans jamais s'établir, seule raison pour laquelle Anne-Marie Stretter puisse être ouverte à tout et rester elle-même. Aussi Duras fait-elle état du lien unissant son écriture et l'ouverture au monde.

Écrire, c'est devenir l'écriture de tous, sinon il n'y a pas d'écrit (...), j'écris avec vous tous. (MDM, 64)

L'auteur écrit en un lieu qu'il partage avec nous, où rien ne le distingue plus du lecteur, parce que, tout comme ses personnages, il y devient impersonnel. L'impersonnalité, effaçant les caractéristiques, annule toute évaluation. Chez Duras, elle rejoint l'universalité qui impose l'égalité, notamment celle de l'écrivain et du lecteur. Les protagonistes durassiens incarnent l'impersonnalité généralisée, non pour invalider leur différenciation, mais pour confirmer qu'ils coexistent malgré les différences.

GEORGES CLAWN : Pourquoi Calcutta ? Pourquoi la marche s'arrête-t-elle [Anne-Marie Stretter] là ?

INVITÉ : Peut-être que c'est là qu'elle se perd. Elle a toujours cherché à se perdre, en somme, depuis le commencement de sa vie... (IS, 135)

Dès sa création, en tant que personnage durassien, Anne-Marie Stretter souhaite devenir impersonnelle au moyen de sa propre perte. Pourtant, malgré son envie de disparaître ou de se suicider, elle continue en quelque sorte à exister, car cette transformation impersonnelle ne signifie pas pour autant la mort du personnage. Cela touche une question plus profonde, existentielle et aussi textuelle.

4.4 La narratologie universelle

Dans le mouvement de dépersonnalisation, une figure disparaît en perdant son identité, alors que celle-ci demeure en devenant quelqu'un d'autre ou même plusieurs

autres dans le processus de l'impersonnalité.

Ce qui meurt d'Anne-Marie Stretter, c'est l'accidentel d'elle-même, voyez, et je crois que morte elle restera toujours là, très présente. Et je pense, il serait pensable qu'une autre femme vienne et prenne le relais de celle-ci. (LMD, 78)

Anne-Marie Stretter suit l'itinéraire durassien pour devenir une figure impersonnelle comme les autres. La possibilité d'alternance du personnage s'accompagne de la mort d'Anne-Marie Stretter. La mort, donc, n'est pas la perte d'un personnage car elle atteint à l'universalité qui laisse sa trace partout et s'inscrit d'une façon ou d'autre dans toutes les femmes, ou du moins les femmes durassiennes. C'est pourquoi l'on retrouve chez Duras des personnages anonymes appelés Elle ou Lui. Ces pronoms qui remplacent les noms propres manifestent indirectement une universalité que recèlent les personnages. Le manque de nom propre confère aux personnages l'ambiguïté de l'anonymat, comme nous l'avons constaté, mais leur donne également le caractère universel qui découle de l'impersonnalité. Tout comme *Hiroshima mon amour*, le texte *L'Amour* comporte uniquement des personnages anonymes. Le commencement de l'œuvre est symbolique de notre point de vue, du fait que les personnages principaux ne se présentent que dans l'anonymat. Duras admet l'existence de ce triangle dans une réponse à une remarque de Xavière Gauthier.

X. G. R (...) Ça me fait penser à autre chose encore, dans vos livres R j'y reviens toujours, mais... -, il y a une... R ça va pas du tout, ce mot, mais enfin tant pis R ... de l'exhibitionnisme et du voyeurisme.

M. D. R Je trouve aussi.

X. G. R Ça va pas du tout, ces mots. Je sais pas ce qu'il faudrait dire ?

M. D. R Il y en a eu, tant que je n'ai pas trouvé l'homme, la troisième personne, l'intercesseur, par exemple l'homme qui marche sur la plage.

X. G. R Oui, dans l'*Amour*.

M. D. R Dans *Détruire*, c'est le troisième.

X. G. R Mais, dans *Détruire*, ils laissent encore bien la fenêtre ouverte, leurs rideaux ouverts.

M. D. R Oui, mais Stein est le troisième homme, le témoin, le voyeur. Mais là, il est officiel, il est posé comme tel.

X. G. R Et dans *le Ravissement* ! Dans le champ, c'est extraordinaire, ça !

M. D. R Oui. Mais qu'est-ce que c'est que cette troisième personne ? C'est seulement celle qui est informée, c'est celle qui provoque, non ?

X. G. R Qui provoque et qui jouit aussi, non ?

M. D. R Oui. Il y a une sorte de circulation, si vous voulez, de la jouissance.

X. G. R Oui. [*Silence.*] C'est vrai que, d'une certaine façon, l'amour ne se fait qu'à trois. C'est-à-dire que le tiers, même et surtout s'il n'est pas là, est-ce qu'il faut pas qu'il y en ait un, pour que ça continue à circuler, le désir ? Comme dans le triangle de *l'Amour*, le triangle qui se défait et se reforme.

M. D. R Oui. Je voudrais bien qu'on l'élucide, ça. (P, 46-47)

Des exemples relevés ci-dessus, il ressort que le triangle de l'amour, tout en revêtant différentes apparences, est un principe constant. Dans le cycle indien comme *L'Amour* ou *Le Ravissement de Lol V. Stein*, le triangle amoureux se construit d'abord entre Lol, Michael Richardson et Anne-Marie Stretter, ensuite entre Lol, Jean Bedford et Tatiana Karl. Le triangle ainsi se répète. Si cette forme se présente à plusieurs reprises, c'est parce qu'elle montre non seulement un amour dans chaque histoire, avec tel ou tel personnage spécial, mais aussi une histoire plus universelle, sans mettre l'accent sur des protagonistes déterminés. Si l'auteur veut probablement présenter une forme ultime d'amour à travers ce triangle, c'est en vue de la généralisation. Pour que le triangle soit communément représentatif, les personnages impersonnels qui le forment ne possèdent ni nom ni personnalité spécifiques. La troisième personne grammaticale constitue chez Duras une sorte d'universalité banale mais partageable, sans être attachée à des personnages particuliers.

L'œuvre durassienne est peuplée de silhouettes imprécises, énigmatiques, mais douées d'une présence pour ainsi dire redoutable. Or, l'isolement mental des personnages est poussé jusqu'à l'invalidation de la distinction corporelle entre moi et l'autre ou entre l'interne et l'externe. Le corps n'a plus rien de solide qui le sépare du monde extérieur, ce

qui est justement le titre d'un recueil d'articles où Duras précise entre autres sa conception de l'écriture :

C'est rien de rater un livre. Il y a des livres ratés qui sont sublimes. *L'Homme sans qualités* que je mets au-delà des Proust.

L'épouvante reste toujours, partout, chez tous les peuples, l'écrit. Il y a une feuille là où il n'y a rien. C'est le commencement du monde. Il n'y a rien, c'est blanc. Et puis deux heures après c'est plein. C'est concurrentiel de Dieu. On ose créer quelque chose. Tu écris. C'est contre la création que tu écris. Tu fais ton truc, toi. C'est complètement effrayant.

La peur quand on écrit, elle est normale. Il ne faut pas avoir peur de cette peur-là. Si cette peur n'existe pas, on n'écrit pas. Quand je relis mes textes, j'ai peur. *Le Ravissement, Le Vice-Consul, L'Amour*. (ME, 22¹¹⁶)

Duras ne peut enrayer le désir d'une écriture dirigée contre la peur fondamentale de la création. Créer s'accompagne toujours d'un sentiment de péché non seulement religieux, mais aussi sur un plan simplement humain, en ce sens que l'acte créateur marque le mental d'une déchirure. C'est l'esprit qui est mis en jeu par l'écrivain, quand il envient au questionnement de l'autre, à savoir l'inconnu qu'il renferme en lui-même. Sans se perdre, il ne peut même pas commencer l'effort de se découvrir différent. C'est donc toujours un voyage désintéressé : rien à obtenir, rien à assurer, rien à ajouter. Il n'y a qu'à devenir, assumer un changement bouleversant de soi.

Il faut faire confiance à cet inconnu, soi.

Je l'ai dit dans *Hiroshima mon amour* : ce n'est pas l'éparpillement du désir, de la tentative amoureuse qui compte. Ce qui compte c'est l'enfer de l'histoire unique. Rien ne la remplace ni une deuxième histoire. Ni de mentir. Rien. Plus on la provoque, plus elle fuit. Aimer c'est aimer quelqu'un. Il n'y a pas un multiple de la vie qui peut être vécu. Toutes les premières histoires d'amour se cassent et puis c'est cette histoire-là qu'on transporte dans les autres histoires. Quand tu as vécu l'amour avec quelqu'un tu en es marqué pour toujours et ensuite tu transportes cette histoire de la personne à la personne. Tu ne t'en sépares pas.

On ne peut pas éviter l'unicité, la fidélité, comme si on était à soi seul son propre cosmos. (ME, 22-23)

¹¹⁶ ME désigne et désignera l'œuvre intitulée *Le Monde extérieur* (Paris, P. O. L, 1993).

La recherche de l'inconnu ne porte pas seulement sur autrui, mais se retourne sur nous-mêmes, qui sommes une accumulation de changements innombrables, d'antécédents produisant une sorte d'engrassissement psychique qui nous empêche de remonter à la pureté originelle d'un recommencement théorique. C'est là que réside la difficulté de la recherche de l'altérité extérieure ou intérieure. On ne peut donc rien recommencer à partir du néant : « Tu ne t'en sépares pas ». Il faut tout garder, mais aussi devenir différent, sinon, nous n'arrivons jamais à la compréhension de l'insaisissabilité. Car la différenciation ne se produit pas dans autrui, mais elle surgit à travers l'expérience de l'autre à l'intérieur du soi, dont le résultat influence jusqu'à notre déformation complète. Comme le remarque Duras, la rencontre avec l'autre ne se termine pas simplement par la reconnaissance de son existence ou de sa présence. L'autre nous accuse inévitablement d'une indifférence à son égard ; nous devons entreprendre l'interminable quête de ce qu'est la différence ou la différenciation. Comprendre la différence n'est rien d'autre que devenir soi-même ce mouvement perpétuel. Se perdant à chaque moment dans l'expérience que nous faisons de l'inconnaissabilité, nous continuons de nous différencier, renouvelant la relativisation de la «communauté» du soi et de l'autre. L'autre ne peut donc pas se comprendre uniquement au moyen de la réflexion au sujet de l'autre, mais toujours au prix d'une relation en quelque sorte communautaire. Penser la différence renvoie également à l'aménagement de son propre monde ou «cosmos» selon le terme employé par Duras, parce que le solipsisme n'est plus possible dans notre société du vingt et unième siècle. Il faut vivre sa propre différenciation relative à un autre qui se différencie lui-même également. Nous ne devons pas nous établir, mais avancer sur ce terrain mouvant où nous influençons l'autre autant qu'il nous influence. Tel est le principe de l'écriture durassienne, qui nous entraîne le long d'une évolution permanente de

différenciation que la relativisation rend imprévisible, pour nous, lecteurs présents et futurs de Duras.

CONCLUSION

L'évolution du monde atteint une telle vitesse qu'il nous est difficile sinon impossible d'imaginer même le court terme. Les pays stables peuvent s'écrouler, la foi solide s'ébranler, l'amour n'est plus éternel, tout sera possible demain. Dans cette époque d'instabilité, la littérature elle-même doit accepter la transformation radicale de sa raison d'être. Elle ne sera bientôt plus le testament des morts, ni un simple art ou moyen de s'exprimer. Cessant d'être l'accessoire du bien vivre, elle sera la vie même. L'écriture permet la survivance des écrivains, toute éloignée et séparée d'eux qu'elle soit. Parce qu'elle n'appartient plus à son auteur, mais au monde spatio-temporel. Un écrivain rêve de créer une histoire unique au monde, mais Duras, elle, n'avait aucun intérêt à nous présenter une diégèse extraordinaire. Ses descriptions de l'amour impossible ou de la famille monstrueuse ne constituent pas l'essentiel à ses yeux. À partir de ces motifs excentriques, elle avance jusqu'à les priver de leur caractère inhabituel au moyen des effets répétitifs, mais enrichis de tout un jeu de différenciation, et se résorbant jusqu'à l'annulation des statuts hiérarchiques, laquelle met alors en évidence l'homogénéité des différences et, finalement, sous la dispersion des infimes distinctions évaluatives, le substrat de l'unicité durassienne. C'est parce que le but principal de notre écrivain n'est pas d'offrir un récit d'une belle écriture littéraire, mais de nous révéler un monde incessamment renouvelé et influençant, ou impliquant, notre sensibilité la plus profonde. Ainsi l'expérience interne s'y extériorise, étant parfaitement ouverte au monde, en même temps que le monde est intériorisé en nous.

Pour Duras, le caractère répétitif de ses narrations est subordonné à la recherche et à la mise en valeur de ce qui dépasse l'historicité étroite à laquelle nous sommes trop facilement habitués. L'intrigue n'étant plus l'essentiel, notre écrivain ne craint pas d'accumuler, avec acharnement, les mêmes désignations toujours plus approximatives, les mêmes glissements plus ou moins perceptibles, mais qui finissent par se ramifier ou

irradier dans la globalité résolument différenciée.

Nous ne comprenons jamais ce que représente vraiment l'histoire lue, à savoir, non pas le contenu narratif, ni les intentions de style, mais la relation entre nous et le récit ou entre le nous de la deuxième lecture et celui de la première. L'écriture durassienne nous menace en quelque sorte, en nous demandant d'où vient cette inconnaissabilité, bien que nous connaissions les données de base de telle ou telle situation. Nous supposons qu'une minutieuse différence nous est apportée à chaque nouvelle lecture, qui nous propose inmanquablement une possible et distincte interprétation, mais qui, en réalité, n'influence pas seulement la dernière lecture, mais en même temps l'ensemble des lectures précédentes. En effet, chaque interprétation remet en cause nos réactions, qui commencent à interagir pour déclencher même des ajustements rétrospectifs. Lire Duras, ce n'est pas enregistrer le désordre ou le reclassement chronologique, mais participer à l'ouverture de la durée.

Dans notre société hautement développée, du moins dans le domaine technique, la littérature doit évoluer en changeant elle-même d'objectifs. N'ayant plus le temps suffisant pour nous adapter progressivement à cette nécessité, nous devons nous contenter de la sentir au lieu de l'intérioriser. Les compétences accrues de la machine diminuent d'autant la mise en œuvre des capacités humaines, mais il nous reste notre qualité d'êtres sentants. Si la machine mémorise des informations, nous seuls pouvons les relativiser, modifier et en retirer certaines émotions. Ce pouvoir nous rend particulièrement sensibles aux gradations et aux différences, qui résultent de la différenciation universelle, et que l'art littéraire, précisément, est apte à traduire pour le plus grand nombre. De fait, Duras a tendance à préférer un langage familier, plutôt que de recourir à un langage prétendument artistique qui n'aurait pour lui que sa sophistication. Grâce à un outil simple et ordinaire, elle reste, jusqu'à son dernier ouvrage, dans la communauté universelle. Son talent

d'écrivain s'efface devant sa volonté d'être avant tout soucieuse de réhabiliter, à sa façon l'appartenance à la communauté humaine. L'écrivain Duras ne cessa jamais d'être aussi une simple citoyenne sensible à l'actualité. Elle n'avait pas le goût de rêve, tant elle était attentive à la réalité, au point d'oser décrire les folies et les cruautés mentales de sa propre mère dans *Un Barrage contre le Pacifique*, et faire le portrait inhumain, déshumanisé, de son mari dans *La Douleur*. Elle avait cette sorte de lucidité éminemment réaliste, qui la faisait dépasser les idées reçues dans l'ordre de la communication avec le public, non seulement dans le choix des contenus mais aussi dans la façon de les exposer : la différenciation chez Duras s'affranchit de l'arbitraire classique de la sélection des thèmes, ainsi que de celui des cadres traditionnels de la narration.

Si la littérature est probablement le seul art capable de se libérer des lois spatio-temporelles, Duras sait tirer parti de cet avantage en consacrant son œuvre à la mise en valeur d'une sensibilité *différente*, c'est-à-dire susceptible de renoncer à la seule recherche de l'efficacité routinière. Rappelons qu'il existe un court-métrage où Duras met en scène un enfant qui se plaint d'aller à l'école pour y apprendre ce qu'il ne sait pas. Ce que, justement, Duras préconise, c'est le désir de découvrir, même s'il en coûte, de s'ouvrir à un monde nouveau. Elle sait la difficulté de s'adapter à un plan d'existence à la fois dur et mouvant. L'expérience du monde différencié n'est rien d'autre que la rencontre de l'extérieur, fait d'étrangeté et d'altérité, avec l'inconnaissabilité et l'insaisissabilité. Le monde étant la mutabilité même, Duras réagit vivement à ses renaissances, à son essentielle différenciation. C'est ce phénomène qu'elle entreprend, sans cesse, de décrire et non son résultat, contrairement à la démarche de la plupart des écrivains ou artistes. Pour elle, la difficulté de nommer l'expérience de l'inconnu ne peut s'exprimer au moyen d'un langage acquis ayant déjà fait ses preuves, car, une fois intériorisé de la sorte, l'inconnu perd son altérité. Celle-ci bascule alors dans le connu et s'absorbe dans une

écriture banalisée. Aussi doit-elle être restituée dans l'ébranlement que l'écrivain éprouve au moment où se rencontrent la réalité reconquise et le langage réadapté. Il s'agit donc pour Duras de partir à l'assaut du réel en renouvelant le langage, dont elle extrait les ressources propres à seconder son effort créateur. Cependant, il ne s'ensuit pas une élaboration naïvement idéale : le texte, ni lisse ni plein, semble le produit d'une collision entre la réalité intériorisée et le récit extériorisé, l'une et l'autre étant à la fois incompatibles et indissociables. Ce paradoxe durassien s'explique sans doute par la tension qui marque l'esprit de l'auteur, le mettant aux prises avec la volonté de distinguer le moi et le monde et avec le désir, malgré tout, de les connecter. Comment concilier ces deux tendances ?

La solution que Duras se propose est d'extérioriser en permanence les premières impressions, avec toute leur fraîcheur, reçues du monde, en préservant leur étrangeté de manière à laisser l'extérieur dans son extériorité, sans pour autant les déformer dans leur intériorité. Certainement, jour par jour, nous évoluons vers la mort, mais nous ne pouvons dissocier notre être d'hier et celui d'aujourd'hui. Car notre déformation ne se produit qu'en un lieu unique, notre corps. Celui-ci se déplace constamment, mais la déformation ne sort jamais des limites corporelles. C'est de ce réceptacle étroit que Duras voulait s'évader, croyant, me semble-t-il, que les sentiments ou les impressions peuvent heureusement atteindre les autres êtres en dépassant le plan intérieur, mais sans porter atteinte à leur altérité, sans les envahir, sans leur imposer quoi que ce soit, à eux qui diffèrent de leur image. Nous sommes toujours en train d'échouer à déterminer les contours de l'autre, autrement dit, la distinction entre son intérieur et son extérieur n'est jamais bien tranchée ni dans l'espace ni dans le temps. Les autres, dont les silhouettes sont aussi floues et mobiles que les nôtres, entretiennent avec nous une relation «communautaire» (notion à la fois blanchotienne et durassienne vue dans notre troisième

partie) qui, en fin de compte, nous libère de l'obligation obsessionnelle de définir, qualifier ou caractériser. L'« unicité »(terme employé par Duras dans notre dernière citation ci-dessus) est ce qui transcende la distinction qu'opère la bordure interne-externe. L'unicité durassienne est loin de l'univocité communautaire. Les êtres ne sont pas séparés, restant côte à côte, mais dans une communauté qui maintient chacun à sa place, moins parce que moi et l'autre sont distincts que parce que chaque moi, pourvivre, doit renouveler, de moment en moment, la façon dont il occupe cette place. Dans ces conditions, notre sensibilité ou notre conscience, seul moyen de communiquer avec autrui, joue un rôle d'intermédiaire, se confondant dans la bordure qui sépare autant qu'elle conjoint les êtres, mais sans qu'elle se fige, car elle-même évolue, avance tout en se déportant alternativement. Ce mouvement sinueux lui permet de s'adapter et d'adopter les meilleures solutions, conformes à la relativisation de la communauté, laquelle demeure essentiellement différenciatrice.

Il s'ensuit que les individus ne sont pas fusionnels, comme Blanchot le souligne au sujet de la « communauté » durassienne, et que les amours chez Duras échouent, n'aboutissent à rien, nulle part, non sans laisser une trace très vague, mémorielle ou onirique. L'absence physique de l'autre (la disparition de Vous dans *La Maladie de la mort* ou l'évacuation de Vous dans *L'Homme atlantique*) n'empêche pas l'existence en creux d'un amour qui n'avait pas été actualisé. Cet amour impossible sur le plan spatio-temporel actuel disparaît avant son apparition, mais Je, le narrateur, ne peut pas en nier l'existence, du moins dans son impression, où le temps, typiquement durassien, prépare la rencontre, rare, du spéculatif et du rétrospectif, afin de remettre en question nos certitudes perceptives et de nous communiquer l'impression paradoxalement plus certaine de la possibilité de l'amour. Chez Duras, l'amour apparemment impossible acquiert une existence et la consolide hors de l'espace-temps.

Telle est, dans la pensée de notre écrivain, le principe, nouveau, de la différenciation qui s'accomplit dans un relativisme probablement déficient puisqu'il comporte une marge, un décalage, mais en même temps pleinement réel. Le style durassien est certes un choix esthétique, comme chez tout artiste, mais débouchant sur une recherche épistémologique spéciale (portant sur la tension que crée la tentation de s'intéresser à l'inconnaissable), une recherche littéralement «méta-physique» (portant sur le décalage constitutif de l'être, sur l'hésitation constante que suscite la déchirure originelle du nécessaire et de l'impossible, sur l'allusion permanente à un autre versant du réel, mais hautement improbable, puisque le perçu est déjà si litigieusement «autre»). C'est en cette double opération que consiste probablement le principe de la différenciation durassienne. Le récit et l'énonciation sont commandés, chez Duras, par un obscur désir ou une sourde volonté d'estomper, d'effacer, progressivement ou dans l'instant, les données de l'intrigue, du personnage et du sentiment, du langage même et, partant, de la pensée.

C'est pourquoi l'extrême économie de moyens, agrémentée de distorsions, qui est la marque de Duras et provoque dans le public l'adulation comme la haine, ne ressortit pas à la provocation pure et simple. Duras traduit, par surcroît, une véritable vision, non seulement artistique mais philosophique, et cela, indigence mais luxe suprême, sans le moindre recours aux artifices de l'allégation philosophique. C'est que les instruments et les phases de la différenciation narrative finissent, ou peut-être commencent, par la différenciation de tout le langage et, par là, de l'esprit, de la vie humaine, à travers l'expérience, le regard et le laconisme d'un être, répondant aléatoirement au nom de Duras, le nom de la ville natale de son père, qui est mort quand elle était toute petite. Cette différenciation radicale ne peut, artistiquement, que se manifester hors des conventions spatio-temporelles et linguistiques, et philosophiquement, c'est-à-dire humainement, mais d'une façon appropriée à l'époque qui s'ouvre à l'humanité (surtout

dans la seconde moitié du siècle dernier, à partir d'une guerre inimaginable), que nous proposer, sans la moindre exhortation, le renouvellement et l'élargissement de notre conscience. Le contenu de cette prise de conscience doit être la conciliation du tout et du rien, la reconnaissance et le dépassement de l'altérité, l'indéfectible attention à la réalité, mais sans prétention :

Il faut faire confiance à cet inconnu, soi.

Il y aurait une écriture du non-écrit. Un jour ça arrivera. Une écriture brève, sans grammaire, une écriture de mots seuls. Des mots sans grammaire de soutien. Egarés. Là, écrits. Et quittés aussitôt. (*É*, 86)

Sigles et abréviations

- ALA* *Une Aussi longue absence*. Paris, Gallimard, 1961.
- Amr* *L'Amour*. Paris, Gallimard, 1971.
- BCP* *Un Barrage contre Pacifique*. Paris, Gallimard, 1950.
- CT* *C'est tout*. Paris, P. O. L., 1995.
- D* *La Douleur*. Paris, P. O. L., 1985.
- DT* *Dits à la télévision*. Paris, EPEL, 1999.
- É* *Écrire*. Paris, Gallimard, 1993.
- FG* *La Femme du Gange*. Paris, Gallimard, 1973.
- IS* *India Song*. Paris, Gallimard, 1973.
- HA* *L'Homme atlantique*. Paris, Éditions de Minuit, 1982.
- HMA* *Hiroshima mon amour*. Paris, Gallimard, 1960.
- LMD* *Les Lieux de Marguerite Duras*. Paris, Éditions de Minuit, 1974.
- MC* *Moderato Cantabile*. Paris, Minuit, 1958.
- MDM* *Marguerite Duras à Montréal*. Québec, Éditions Spirale, 1981.
- MG* *Le Marin de Gibraltar*. Paris, Gallimard, 1952.
- MM* *La Maladie de la mort*. Paris, Éditions de Minuit, 1982.
- NG* *Nathalie Granger*. Paris, Gallimard, 1973.
- NN* *Le Navire Night*. Paris, Mercure de France, 1979.
- P* *Les Parleuses*. Paris, Éditions de Minuit, 1974.
- PCN* *La Pute de la côte normande*, Paris, Éditions de Minuit, 1986.
- R* *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Paris, Gallimard, 1964.
- SB* *Savannah Bay*. Paris, Éditions de Minuit, 1983.
- YB* *Les Yeux bleus cheveux noirs*. Paris, Éditions de Minuit, 1986.

Bibliographie

Sauf indication spéciale, tous les ouvrages dont les références suivent ont été publiés à Paris.

Œuvres littéraires et théâtrales de Marguerite Duras

Les Impudents, Plon, 1943.

La Vie tranquille, Gallimard, 1944.

Un Barrage contre le Pacifique, Gallimard, 1950.

Le Marin de Gibraltar, Gallimard, 1952.

Les Petits chevaux de Tarquinia, Gallimard, 1953.

Des Journées entières dans les arbres, suivi de *Le Boa*, *Madame Dodin*, *Les Chantiers*,
Gallimard, 1954.

Le Square, Gallimard, 1955.

Moderato Cantabile, Editions de Minuit, 1958.

Les Viaducs de la Seine-et-Oise, Gallimard, 1959.

Dix heures et demie du soir en été, Gallimard, 1960.

Hiroshima mon amour, Gallimard, 1960.

Une Aussi longue absence, Gallimard, 1961.

L'Après-midi de M. Andesmas, Gallimard, 1962.

Le Ravissement de Lol V. Stein, Gallimard, 1964.

Théâtre I : Les Eaux et forêts, *Le Square*, *La Musica*, Gallimard, 1965.

Le Vice-consul, Gallimard, 1967.

L'Amante anglaise, Gallimard, 1967.

Théâtre II : Suzanna Andler, *Des journées entières dans les arbres*, *Yes, peut-être*, *Le Shaga*, *Un Homme est venu me voir*, Gallimard, 1968.

Détruire, dit-elle, Éditions de Minuit, 1969.

Abahn Sabana David, Gallimard, 1970.

L'Amour, Gallimard, 1971.

« *Ah! Ernesto* », Harlin Quist, 1971.

India song, Gallimard, 1973.

Nathalie Granger, suivi de *La Femme du Gange*, Gallimard, 1973.

La Camion, suivi de *Entretien avec Michelle Porte*, Éditions de Minuit, 1977.

L'Éden cinéma, Mercure de France, 1977.

Le Navire Night, suivi de *Césarée*, *Les Mains négatives*, *Aurélia Steiner*, Mercure de France, 1979.

Véra Baxter ou Les Plages de l'Atlantique, Albatros, 1980.

L'Homme assis dans le couloir, Éditions de Minuit, 1980.

L'Été 80, Éditions de Minuit, 1980.

Les Yeux verts, Cahiers du cinéma, N° 312-313, juin, 1980 et nouv. éd., 1987.

Agatha, Éditions de Minuit, 1981.

Outside, Albin Michel, 1981.

L'Homme atlantique, Éditions de Minuit, 1982.

Savannah bay, Éditions de Minuit, 1982, 2e éd. augmentée, 1983.

La Maladie de la mort, Éditions de Minuit, 1982.

Théâtre III : La Bête dans la jungle, d'après JAMES Henry, adaptation de LORD James et DURAS Marguerite *Les Papiers d'Aspern*, d'après JAMES Henry, adaptation de DURAS Marguerite et ANTELME Robert *La Danse de mort*, d'après STRINDBERG August, adaptation de DURAS Marguerite, Gallimard, 1984.

L'Amant, Éditions de Minuit, 1984.

La Douleur, POL, 1985.

La Musica deuxième, Gallimard, 1985.

Les Yeux bleus cheveux noirs, Éditions de Minuit, 1986.

La Pute de la côte normande, Éditions de Minuit, 1986.

La Vie matérielle, P.O.L., 1987.

Emily L., Éditions de Minuit, 1987.

La Pluie d'été, P.O.L., 1990.

L'Amant de la Chine du Nord, Gallimard, 1991.

Le Théâtre de L'Amante anglaise, Gallimard, 1991.

Yann Andréa Steiner, P.O.L., 1992.

Écrire, Gallimard, 1993.

Le Monde extérieur, P.O.L., 1993.

C'est tout, P.O.L., 1995.

La Mer écrite, en collaboration avec BAMBERGER Hélène, Marval, 1996.

Romans, Cinéma, Théâtre, Un Parcours 1943-1994, Œuvre réunie, Gallimard, 1997.

Théâtre IV : Vera Baxter, L'Éden Cinéma, Le théâtre de L'Amante Anglaise. Adaptation de *Home* de STOREY David et de *La Mouette* de Tchekhov, Gallimard, 1999.

Cahiers de la guerre et autres textes, P. O. L. / Imec, 2006

Entretiens publiés en livres

Avec BOURDET Denise, *Brèves rencontres*, Grasset, 1963.

Avec CHAPSAL Madeleine, *Quinze Écrivains*, Julliard, 1963.

Avec DUMAYET Pierre, *Vu et entendu*, Stock, 1964.

Avec NYSSSEN Hubert, *Les Voies de l'écriture*, Mercure de France, 1969.

Avec HORER Suzanne et SOCQUET Jeanne, *La Création étouffée*, Pierre Horay, 1973.

Avec GAUTHIER Xavière, *Les Parleuses*, Éditions de Minuit, 1974.

Avec PORTE Michelle, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Éditions de Minuit, 1977.

Avec LAMY Suzanne et ROY André, *Marguerite Duras à Montréal*, Québec, Éditions

Spirale, 1981.

Avec MANCEAUX Michèle, *Éloge de l'insomnie*, Hachette, 1985.

Avec DUMAYET Pierre, *Dits à la télévision*, EPEL, 1999.

Avec NOGUEZ Dominique, *La Couleur des mots*, Éditions Benoît Jacob, 2001.

Œuvres cinématographiques

La Musica, coréalisation : SEBAN Paul, production : Les Films Raoul Ploquin, distribution : Les Artistes associés, 1966.

Détruire, dit-elle, production : Ancinex, Madeleine Films, distribution : SNA, 1969.

Jaune le soleil, production : Albina Productions, non distribué, 1971.

Nathalie Granger, production : Luc Moullet et Cie, laboratoire : Les Films Molière, 1972.

La Femme du Gange, production : Service de la recherche de l'ORTF, 1973.

India song, coproduction : Sunchild, Les Films Armorial, S. Damiani, A. Valio-Cavaglione, distribution : Josepha Productions, 1975.

Baxter, Véra Baxter, production : Stella Quef, INA, distribution : Sunchild, 1976.

Son nom de Venise dans Calcutta desert, coproduction : Cinéma 9, PIPA, Éditions Albatros, 1976.

Des journées entières dans les arbres, production : Jean Baudot, distribution : Gaumont, 1976.

Le Camion, production : Cinéma 9 et Auditel, distribution : Les Films Molière, 1977.

Le Navire Night, 1979, production : MK2, Gaumont, Les Films du Losange, 1979.

Césarée, production : Les Films du Losange, laboratoire : LTC, 1979.

Les Mains négatives, production : Les Films du Losange, laboratoire : LTC, 1979.

Aurélia Steiner R Melbourne R, production : Paris Audiovisuel, laboratoire : LTC, 1979.

Aurélia Steiner R Vancouver R, production : Les Films du Losange, laboratoire : LTC,

1979.

Agatha ou les lectures illimitées, production : Berthemont, INA, Des Femmes filment, distribution : Hors champ Diffusion, 1981.

L'Homme Atlantique, production : Berthemont, INA, Des Femmes filment, distribution : Hors champ diffusion, 1981.

Les Enfants, en collaboration avec MASCOLO Jean et TURINE Jean-Marc, production : Berthemont, distribution : Films sans frontières, 1985.

Scénarios et dialogues

Hiroshima mon amour, réalisation RESNAIS Alain, 1959.

Une Aussi longue absence, réalisation COLPI Henri, en collaboration avec JARLOT Gérard, 1960.

Sans merveille, réalisation MITRANI Michel, en collaboration avec JARLOT Gérard, non distribué.

Nuit noire, Calcutta, réalisation KARMITZ Marin, 1965.

La Voleuse, réalisation CHAPOT Jean, 1966.

Ouvrages critiques consacrés à Marguerite Duras

ADLER Laure, *Marguerite Duras*, Gallimard, 1998, rééd, coll. livre de poche, Paris, Gallimard, 2000.

Sous la direction d'ÅHLSTEDT Eva et BOUTHORS-PAILLART Catherine, *Marguerite Duras et la pensée contemporaine*, actes du colloque des 10-12 mai 2007, la Faculté des lettres, Université de Göteborg, Suède, 2008.

Dirigé par ALAZET Bernard et BLOT-LABARRÈRE Christiane, *L'Herne Duras*, Éditions de L'Herne, 2005.

ALAZET Bernard, *Le Navire Night de Marguerite Duras*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1992.

Textes réunis par ALAZET Bernard, BLOT-LABARRÈRE Christiane et HARVEY Robert, *La Tentation du poétique*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.

ALLEINS Madeleine, *Marguerite Duras R Médium du réel*, Lausanne, Éditions de l'Âge d'Homme S. A., 1984.

ANDRÉA Yann, *M. D.*, Éditions de Minuit, 1983.

ARMEL Aliette, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Le Castor astral, 1990.

BAJOMÉE Danielle, *Duras ou la douleur*, Bruxelles, De Boeck université, 1989, rééd., Département Duculot, 1999.

Textes réunis par BAJOMÉE Danielle et HEYNDELS Ralph, *Écrire, dit-elle, Imaginaires de Marguerite Duras*, Bruxelles, Université de Bruxelles, 1985.

BAMBERGER Hélène, *Marguerite Duras de Trouville* (les photographes de Marguerite Duras à Trouville), Éditions de Minuit, 2004.

BARBÉ-PETIT Françoise, *Marguerite Duras, au risque de la philosophie*, Éditions Kimé, 2010.

DE BEIZENBOS Lia Van, *Fantasmes maternels dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Amsterdam RAtlanta, Éditions Rodopi B. V., 1995.

BERNHEIM Nicole-Lise, *Marguerite Duras tourne un film*, suivi par l'entretien avec Marguerite Duras, Albatros, s. d., 1975.

Sous la direction de BESSIÈRE Jean et SINOPOLI Franca, *Histoire, mémoire et relectures et réécritures littéraires*, Rome, Bulzoni, 2005.

BESSIÈRE Jean, *Marguerite Duras « Moderato Cantabile »*, avec extraits, illustrations, notes et commentaires, Univers des lettres Bordas, 1972.

Sous la direction de BLANCKEMAN Bruno, *Lectures de Duras, "Le Ravissement de Lol*

- V. Stein", *"Le vice-consul"*, *"India song"*, Presses universitaires de Rennes, 2005.
- BLOT-LABARRÈRE Christiane, *Marguerite Duras*, Éditions du Seuil, 1992.
- BORGOMANO Madeleine, *L'Écriture filmique de Marguerite Duras*, Albatros, 1985.
- BORGOMANO Madeleine, *India Song*, Limonest, L'Interdisciplinaire, 1990.
- BORGOMANO Madeleine, *Marguerite Duras une lecture des fantasmes*, Petit-Roeulx, Belgique, Cistre-Essais, 1985.
- BORGOMANO Madeleine, *Marguerite Duras : de la forme au sens*, textes réunis par BORGOMANO Claude et ALAZET Bernard, L'Harmattan, 2010.
- BOURGEOIS Sylvie, *Marguerite Duras, une écriture de la réparation*, L'Harmattan, 2007.
- BOUTHORS-PAILLART Catherine, *Duras la métisse*, Librairie Droz S. A., Genève, 2002.
- BURGELIN Claude et DE GAULMYN Pierre, *Lire Duras*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2000.
- CARRUGGI Noëlle, *Une Expérience intérieure*, New York, Peter Lang Publishing, 1995.
- CASSIRAME Brigitte, *Anne-Marie Stretter, une figure d'Eros et de Thanatos dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Publibook, 2006.
- CASSIRAME Brigitte, *Fiction et autobiographie dans "Le Ravissement de Lol V. Stein" et "Le Vice-consul" de Marguerite Duras*, Publibook, 2007.
- CASSIRAME Brigitte, *Marguerite Duras : les lieux du ravissement*, L'Harmattan, 2004.
- CERASI Claire, *Marguerite Duras de Lahore à Auschwitz*, Genève, Éditions Slatkine, 1993.
- DE CHALONGE Florence, *Espace et récit de fiction : le cycle indien de Marguerite Duras*, Presses universitaires du Septentrion, 2005.
- Sous la direction de CLÉDER Jean, *Marguerite Duras, entre littérature et*

- cinéma, trajectoires d'une écriture*, table ronde, 6 janvier 2002, Université de Rennes 2, Rennes, Ennoïa, 2005.
- Textes réunis et introduits par COUSSEAU Anne et ROUSSEL-DENÈS Dominique,
Marguerite Duras, marges et transgressions, actes du colloque des 31 mars, 1^{er} et 2
 avril 2005, Université Nancy 2, UFR de lettres, Nancy, Presses universitaires de Nancy,
 2006.
- DAVID Michel, *Marguerite Duras — une écriture de la jouissance*, Desclée de Brouwer,
 1996.
- DAVID Michel, *Le Ravissement de Marguerite Duras*, L'Harmattan, 2005.
- DELMAR Michaël, *Duras, Moreau, une amitié littéraire*, Scali, 2008.
- DENÈS Dominique, *Marguerite Duras, écriture et politique*, L'Harmattan, 2005.
- DURAS Marguerite, LACAN Jacques, BLANCHOT Maurice, MASCOLO Dionys,
 GAUTHIER Xavière et al., *Marguerite Duras*, Albatros, 1975.
- FAN Rong, *Marguerite Duras, la relation frère-sœur*, L'Harmattan, 2007.
- FERNANDES Marie-Pierre, *Travailler avec Duras*, suivi par l'entretien avec Marguerite
 Duras, Gallimard, 1986.
- FOURTON Maud, *Marguerite Duras, une poétique de "l'en allé"*, Éditions universitaires
 de Dijon, Dijon, 2008.
- GUERS-VILATTE Yvonne, *Continuité et discontinuité dans l'œuvre durassienne*,
 Bruxelles, Université de Bruxelles, 1985.
- HARVEY Robert, ALAZET Bernard et VOLAT Hélène, *Les écrits de Marguerite Duras :
 bibliographie des œuvres et de la critique, 1940-2006*, Éditions de l'IMEC, 2009.
- ISRAËL Lucien, *Marguerite D. au risque de la psychanalyse*, Éditions Arcanes,
 Strasbourg, 2004.
- JACQUOT Martine L., *Duras ou Le regard absolu*, Presses du Midi, Toulon, 2009.

- JOUVENOT Christian, *La Folie de Marguerite : Marguerite Duras et sa mère*, L'Harmattan, 2008.
- LAGIER Luc, *Hiroshima mon amour*, Paris, cahiers du cinéma, 2007.
- LAURIN Danielle, *Duras l'impossible*, Éditions Varia, Canada, 2006.
- Sous la direction de LAURIN Danielle, *Lettres à Marguerite Duras*, Éditions Varia, Canada, 2006.
- LEUTRAT Jean-Louis, *Hiroshima mon amour*, Paris, Nathan, 1995, rééd., Paris, Armand Colin, 2008.
- LIMAM-TNANI Najet, *Roman et cinéma chez*, Éditions de la Méditerranée, Tunis, 1996.
- LOI Emmanuel, *Une dette : Deleuze, Duras, Debord*, Seuil, 2007.
- LOIGNON Sylvie, *L'Amant, 1984, Marguerite Duras*, Hatier, 2006.
- LOIGNON Sylvie, *Marguerite Duras*, L'Harmattan, 2003. Marini, Marcelle, *Territoires du féminin*, Éditions de Minuit, 1977.
- LOIGNON Sylvie, *Le Regard dans l'œuvre de Marguerite Duras*, L'Harmattan, 2001.
- NOGUEZ Dominique, *Duras, toujours*, Actes Sud, Arles, 2009.
- OGAWA Midori, *La Musique dans l'œuvre littéraire de Marguerite Duras*, L'Harmattan, 2002.
- OGAWA Midori, *Voix, musique, altérité*, L'Harmattan, 2010.
- OLIVIER Christiane, *Les Enfants de Jocaste, l'empreinte de la mère*, Éditions Denoël Gonthier, 1980.
- PATRICE Stéphane, *Marguerite Duras et l'histoire*, Presses universitaires de France, 2003.
- PIERROT Jean, *Marguerite Duras*, Corti, 1986.
- Sous la direction de RODGERS Catherine et UDRIS Raynalle, Amsterdam/Atlantat, GA, 1998.

RONDEPIERRE Éric, *La Communauté négative*, thèse soutenue à l'université de Paris I, 1988.

SAEMMER Alexandra, *Duras et Musil*, Éditions Rodopi B. V., Amsterdam & New York, 2002.

Présenté par SAEMMER Alexandre et STÉPHANE Patrice, *Les lectures de Marguerite Duras*, Presses universitaires de Lyon, Lyon, 2005.

SEYLAZ Jean-Luc, *Les Romans de Marguerite Duras*, Archives des lettres modernes, N° 47, 1963.

SOLLERS Philippe, « Détruire, dit-elle » in *Ça-cinéma*, N° 1, 1973.

TON-THAT Thanh-Vân, *Le Ravissement de Lol V. Stein de Marguerite Duras*, Éditions du temps, 2005.

VALLIER Jean, *C'était Marguerite Duras Tome I 1914-1945*, Fayard, 2006.

VALLIER Jean, *C'était Marguerite Duras Tome II 1946-1996*, Fayard, 2010.

VALLIER Jean, *Marguerite Duras : la vie comme un roman*, Textuel, 2006.

VIRCONDELET Alain, *Duras*, François Bourin, 1991.

VIRCONDELET Alain, *Marguerite Duras*, suivi par l'entretien avec Marguerite Duras, Seghers, 1972.

VIRCONDELET Alain, *Sur les pas de Marguerite Duras*, Presses de la Renaissance, 2006.

Ouvrages critiques partiellement consacrés à Marguerite Duras

BAYARD Pierre, *Comment améliorer les œuvres ratées ?*, Éditions de Minuit, 2000.

BLANCHOT Maurice, *L'Amitié*, Gallimard, 1970.

CALLE-GRUBER Mireille, *L'Effet-fiction de l'illusion romanesque*, A.G. Nizet, 1989.

DELEUZE Gilles, *Cinéma II*, Éditions de Minuit, 1985.

DIDIER Béatrice, *L'Écriture femme*, P.U.F., 1981.

LINTVELT Jaap, *Essai de typologie narrative*, Librairie José Corti, 1981.

NANCY Jean-Luc, *La Communauté désœuvrée*, Christian Bourgeois, 1986.

PINGAUD Bernard, *Inventaire*, Gallimard, 1965.

ROPARS Marie-Claire, *L'Écran de la mémoire*, Éditions du Seuil, 1970.

ROPARS Marie-Claire, *Écraniques*, Presses universitaires de Lille, Lille, 1990.

ROPARS Marie-Claire, *Le Texte divisé*, P.U.F., 1981.

Numéros spéciaux de revues sur l'auteur

Cahiers Renaud-Barrault, N° 52, décembre 1965.

Cahiers Renaud-Barrault, N° 89, 1975.

L'Avant-Scène, 1^{er} avril, 1979.

Recherche sur le roman, Groningue, CRIN 1/2, 1979.

Magazine littéraire, N° 158, mars 1980.

Notes 5, Lille, Presses universitaires de Lille, 1982.

Didascalies, Bruxelles, Ensemble théâtral mobile, avril 1982.

Alternatives théâtrales, N° 14, Maison du spectacle, mars 1983.

L'Arc, Éditions Le Jas, N° 98, 1985.

Esprit, juillet 1986.

Revue des Sciences humaines, N° 202, Lille, 1986.

Magazine littéraire, suivi de l'entretien avec Marguerite Duras, N° 278, juin 1990.

La Nouvelle revue française, N° 542, mars 1998.

La Revue des lettres modernes Récrire, réécrire : bilan critique de l'œuvre de Marguerite Duras Ré textes réunis et présentés par ALAZET Bernard, Librairie Lettres modernes Minard, Paris-Caen, 2002.

La Revue des lettres modernes Ré Marguerite Duras 1 les récits des différences sexuelles Ré textes réunis et présentés par ALAZET Bernard et CALLE-GRUBER Mireille, Librairie Lettres modernes Minard, Paris-Caen, 2005.

Revue d'étude du roman du 20^e siècle, hors série, N° 2, Presses universitaires de Charles-de-Gaulle-Lille 3, Lille, 2005.

Europe, janvier-février, 2006.

Magazine littéraire, N° 452, avril 2006 .

La Revue des lettres modernes Ré Marguerite Duras 3, Paradoxes de l'image Ré textes réunis et présentés par LOIGNON Sylvie, Librairie Lettres modernes Minard, Caen, 2009.

La Revue des lettres modernes Ré Marguerite Duras 4, Le personnage, miroitements du sujet Ré textes réunis et présentés par DE CHALONGE Florence, Librairie Lettres modernes Minard, Paris-Caen, 2010.

Articles

ALAZET Bernard, *L'Embrasement, les cendres* in *Revue des sciences humaines*, N° 204, Lille, 1986.

ALAZET Bernard, Je m'appelle Aurélia Steiner in *Didascalies*, N° 3, Bruxelles, 1982.

COHEN Susan, *La Présence du rien* in *Cahiers Renaud-Barrault*, N° 106, 1983.

FOUCAULT Michelet CIXOUS Hélène, *A propos de Marguerite Duras* in *Cahiers Renaud Barrault*, N° 89, 1975.

GAUTHIER Xavière, *La Danse, le désir* in *Cahiers Renaud-Barrault*, N° 89, 1975.

GRIVEL Charles, *Maria. De la constitution d'un sujet idéologique rentré*, in *Revue des*

sciences humaines, N° 165, Lille, 1977.

LAGROLET Jean, *A propos du « Vice-consul »* in *Cahiers Renaud-Barrault*, N° 52, 1965.

QUENEAU Raymond, *Un Lecteur de Marguerite Duras* in *Cahiers Renaud-Barrault*, N° 52, 1965.

ROPARS Marie-Claire, *La Destruction la parole* in *Cahiers du cinéma*, N° 217, 1969.

ROPARS Marie-Claire, *Le Film lecteur du texte* in *Hors cadre*, N° 1, 1983.

ROPARS Marie-Claire, *La Mort des miroirs* in *L'Avant-scène*, N° 225, avril 1979.

SRAMEK Jiri, *La Perspective narrative et temporelle chez M. Duras* in *Etudes romanes de Brno*, N° 7, 1974.

SRAMEK Jiri, *Le Rôle de l'espace dans les romans de M. Duras* in *Études romanes de Brno*, N° 8, Bmo, 1975.

SRAMEK Jiri, *Le Rôle des personnages romanesques* in *Études romanes de Brno*, N° 9, Bmo, 1977.

WEI Keling, *Le travail du temps à travers l'écriture du deuil : L'Amant de la Chine du Nord de Marguerite Duras*, in *Société Marguerite Duras 2002*.

Ouvrages théoriques

ANTELME Robert, Éditions de la Cité universelle, 1947.

BAKHTIN Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, 1929, trad. de KOLITCHEFF Isabelle, préf de KRISTEVA Julia, Éditions du Seuil, 1998.

BARBARAS Renaud, *Autrui*, Éditions Quintette, 1999.

BENJAMIN Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, 1936, traduit par DE GANDILLAC Maurice, Gallimard, 2000.

BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale I*, Gallimard, 1966.

- BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale II*, Gallimard, 1974 .
- BERGSON Henri, *Matière et mémoire*, 1896, Presses universitaires de France, 1939.
- BERGSON Henri, *La Pensée et le mouvant*, 1934, Presses universitaires de France, 1938.
- BERGSON Henri, *L'Évolution créatrice*, 1907, Presses universitaires de France, 1941.
- BLANCHOT Maurice, *La Communauté inavouable*, Éditions de Minuit , 1983.
- BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969.
- BUBER Martin, *Je et tu*, traduit par G. Bianquis, Aubier, 1969.
- DELEUZE Gilles, *Cinéma I*, Éditions de Minuit, 1983.
- DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, Presses universitaires de France, 1941.
- DERRIDA Jacques, *Demeure*, Galilée, 1998.
- DERRIDA Jacques, *L'Écriture et la différence*, Éditions du Seuil, 1967.
- DERRIDA Jacques, *Marges*, Éditions du Seuil, 1972.
- DERRIDA Jacques, *Mémoires d'aveugle*, Réunion des musées nationaux, 1990.
- DERRIDA Jacques, *Parages*, Galilée, 2003.
- Sous la direction de FERRÉOL Gilles et JUCQUOIS Guy, *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, Armand Colin, 2003.
- GOHARD-RADENKOVIC Aline, *Altérité et identités dans les littératures de langue française*, Numéro spécial de la revue « *Le Français dans le monde* », 2004.
- HUSSERL Edmund, *Idées directrices pour une phénoménologie*, 1913, traduit par RICŒUR Paul, Gallimard, 1950.
- HUSSERL Edmund, *Philosophie première 2, Théorie de la réduction phénoménologique* , 1923-24, traduit par KELKEL Arion L., Paris, Presses universitaires de France, 1972.
- HUSSERL Edmund, *Recherches logiques 2-première partie*, 1901, traduit par ELIE Hubert, KELKEL Arion L. et SCHÉRER René, Presses universitaires de France, 1961.
- HUSSERL Edmund, *Recherches logiques 2 -deuxième partie*, 1901, traduit par ELIE

- Hubert, KELKEL Arion L. et SCHÉRER René, Presses Universitaires de France, 1961.
- KRISTEVA Julia, *Pouvoirs de l'horreur*, Éditions du Seuil, 1980, rééd., coll. des points, 2001.
- LEVINAS Emmanuel, *Altérité et transcendance*, Fata Morgana, 1995.
- LEVINAS Emmanuel, *Hors sujet*, Fata Morgana, 1987.
- LEVINAS Emmanuel, *Liberté et commandement*, Fata Morgana, 1994.
- LEVINAS Emmanuel, *Le Temps et l'autre*, Fata Morgana, 1979, rééd., Presses universitaires de France, 1983.
- LEVINAS Emmanuel, *Totalité et infini*, La Haye, Nijhoff, 1971, rééd., Paris, Kluwer Academic, coll. livre de poche, 1990.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, 1964.
- NANCY Jean-Luc, *La Communauté désœuvrée*, Christian Bourgois, 1^{ère} éd., 1986, 2^e éd. augmentée, 1990, 3^e éd., augmentée, 1999.
- NANCY Jean-Luc, *Être singulier pluriel*, Galilée, 1996.
- NANCY Jean-Luc, *Les Muses*, Galilée, 1994.
- Sous la direction de OUELLE Pierre et HAREL Simon, *Quel autre ?*, Montréal, VLB Éditeur, 2007.

Table des matières

Table des matières

<u>INTRODUCTION</u>	9
<u>PREMIÈRE PARTIE : La différenciation chronologique narrative et l'intemporalité dans l'œuvre de Marguerite Duras</u>	15
<u>Premier chapitre : La différenciation chronologique textuelle</u>	16
<i>1.1 Le temps répétitif</i>	16
<i>1.2 Le temps spiral</i>	21
<i>1.3 Le temps prolongé</i>	26
<i>1.4 La différenciation narrative</i>	29
<i>1.5 Le dérangement narratif</i>	32
<u>Deuxième chapitre : La lacune temporelle</u>	35
<i>2.1 Le temps perdu</i>	35
<i>2.2 La survie du passé</i>	41
<i>2.3 La survivance de la mémoire oubliée</i>	46
<u>Troisième chapitre : L'intemporalité narrative</u>	53
<i>3.1 Le temps reconstruit</i>	53
<i>3.2 La mémoire déformante</i>	62
<i>3.3 Le temps créé</i>	69
<u>Quatrième chapitre : La perte spatio-temporelle</u>	74
<i>4.1 La double image de la mer</i>	74
<i>4.2 L'écriture de la mer</i>	81
<i>4.3 L'espace et le temps impossibles</i>	86
<u>Cinquième chapitre : L'intemporalité de l'écriture</u>	90
<i>5.1 L'effacement de la bordure spatio-temporelle</i>	90

<i>5.2 La différenciation et l'écriture.....</i>	98
--------------------------------------------------	----

DEUXIÈME PARTIE : Le trou dans l'écriture — bordure d'où surgit la différenciation propre à la création durassienne.....

Premier chapitre : Le lieu du dérangement.....

<i>1.1 Les figures regardant et regardée.....</i>	114
---------------------------------------------------	-----

<i>1.2 La perte de vue.....</i>	111
---------------------------------	-----

<i>1.3 L'aveuglement des yeux bleus.....</i>	112
----------------------------------------------	-----

<i>1.4 Le lieu de la rupture.....</i>	116
---------------------------------------	-----

<i>1.5 La visibilité et l'invisibilité.....</i>	123
-------------------------------------------------	-----

Deuxième chapitre : La visualisation retardée de la différenciation.....

<i>2.1 L'absence de l'image.....</i>	129
--------------------------------------	-----

<i>2.2 La présence invisible.....</i>	138
---------------------------------------	-----

<i>2.3 La bordure entre le visible et l'invisible.....</i>	144
------------------------------------------------------------	-----

Troisième chapitre : Le trou de l'écriture.....

<i>3.1 Le « mot-trou ».....</i>	151
---------------------------------	-----

<i>3.2 La bordure textuelle.....</i>	157
--------------------------------------	-----

<i>3.3 L'évolution du trou.....</i>	163
-------------------------------------	-----

Quatrième chapitre : La prolifération de la différenciation.....

<i>4.1 La pluralité universelle.....</i>	166
------------------------------------------	-----

<i>4.2 Les voix polyphoniques.....</i>	173
----------------------------------------	-----

<i>4.3 La multiplicité interne.....</i>	176
-----------------------------------------	-----

TROISIÈME PARTIE : La différenciation des rapports entre les personnages.....

Premier chapitre : L'altérité complètement autre.....

<i>1.1 La présence de l'autre.....</i>	190
----------------------------------------	-----

<i>1.2 L'altérité durassienne.....</i>	193
<i>1.3 L'infinité d'autrui.....</i>	200
<i>1.4 L'extériorité d'autrui.....</i>	205
<u>Deuxième chapitre : La communauté durassienne.....</u>	212
<i>2.1 La communauté des autres.....</i>	212
<i>2.2 La communauté non-commune.....</i>	217
<i>2.3 La communauté différenciée.....</i>	222
<i>2.4 La communauté différenciatrice.....</i>	228
<u>Troisième chapitre : L'écriture de la différenciation.....</u>	233
<i>3.1 Les histoires différentes.....</i>	233
<i>3.2 La différenciation des personnages.....</i>	236
<i>3.3 L'impersonnalité des figures.....</i>	240
<u>Quatrième chapitre : L'ouverture de l'écriture.....</u>	247
<i>4.1 L'alternance des personnages.....</i>	247
<i>4.2 L'ouverture des personnages.....</i>	251
<i>4.3 L'écriture de l'universalité.....</i>	259
<i>4.4 La narratologie universelle.....</i>	261
<u>CONCLUSION.....</u>	267
<u>SIGLES ET ABRÉVIATIONS.....</u>	275
<u>BIBLIOGRAPHIE.....</u>	276

Résumé — La Différenciation de l'écriture durassienne

Chaque texte de Marguerite Duras nous amène à la rencontre d'une insaisissabilité qui réside dans toutes ses œuvres. Celles-ci, sans dériver d'un simple art romanesque ayant pour but l'élaboration de l'écriture, débouchent sur une différenciation narratologique, figurative ou imaginaire.

Dans la première partie, nous analysons la différenciation romanesque temporelle. L'imprévisibilité nous dévoile un temps perturbé qui doit se modifier selon son propre mécanisme de différenciation : l'intemporalité narrative.

Cette remise en question de la chronologie nous conduit au problème de la bordure textuelle en tant que lieu de collision entre deux éléments opposés, tels que l'oubli et la mémoire. Nous analysons dans la deuxième partie cette ambivalence spatiale qui joue un rôle primordial, en tant que source de la différenciation propre à la création durassienne.

La différenciation opère également dans les rapports qu'entretiennent les personnages. Produit par le dérapage des mots, l'échec de communication en altère les figures. Dans la troisième partie, nous examinons la présence d'autrui, lequel, dans ses images successives, échappe constamment à l'identification ou à l'unification qui lui donnerait un soi substantiel. La recherche de l'altérité ne porte pas uniquement sur autrui, mais se retourne sur nous-mêmes, parce qu'elle se prolonge à travers l'expérience de l'autre à l'intérieur du soi.

La différenciation interroge ainsi la subjectivité des lecteurs eux-mêmes. La lecture d'une œuvre de Duras n'est pas un processus soumis à une progression rationnelle, superficielle, mais un approfondissement menant à une exploration de l'intime.

Mots clés : [Marguerite Duras, littérature française, différenciation, écriture]

Abstract — Differentiation in Works of Marguerite Duras

In all of Marguerite Duras' works, we encounter an impossibility of comprehension. Duras did not write for the sake of developing her art ; her works display a narrative, figurative and imaginative differentiation.

In the first section of this essay, we analyse chronological differentiation in her novels. The unpredictable chronology, due to the mechanism of differentiation, results in a narrative without a clear time line.

In the second section, the problem of textual ambiguity, that is, the intersection of opposites, such as memory and oblivion, is discussed. We analyse the role which this ambiguity plays as a source of differentiation in Duras' work.

In the third section, we examine the role of differentiation in the relationships between characters. The inadequacy of words leads to misunderstanding, and alienation. Because of miscommunication, characters are unable to determine the essential personality or identity of others. Our misunderstanding of others affects not only our relationships with them, but also our understanding of ourselves on a personal level.

Differentiation plays an important role in the subjective experience of the reader. Reading Duras' work is not a process of understanding a superficial, logical progression, but a deep exploration of oneself.

Keywords : [Marguerite Duras, French literature, differentiation, writing]